

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
ELIZABETH PEREIRA ALVES DA FONSECA

VERSÕES DO “PERALTA” NO ENTREMEZ LUSITANO: O TEATRO CÔMICO E
AS REPRESENTAÇÕES CRÍTICAS DOS COSTUMES NA SEGUNDA METADE
DO SÉCULO XVIII

CURITIBA
2015

ELIZABETH PEREIRA ALVES DA FONSECA

VERSÕES DO “PERALTA” NO ENTREMEZ LUSITANO: O TEATRO CÔMICO E
AS REPRESENTAÇÕES CRÍTICAS DOS COSTUMES NA SEGUNDA METADE
DO SÉCULO XVIII

Dissertação apresentada à linha de pesquisa “Espaço e Sociabilidades” do Programa de Pós Graduação em História - Setor de Ciências Humanas Letras e Artes - da Universidade Federal do Paraná, como requisito para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Magnus Roberto de Mello Pereira.

CURITIBA
2015

Catálogo na publicação
Vivian Castro Ockner – CRB 9ª/1697
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Fonseca, Elizabeth Pereira Alves da
Versões do "Peralta" no entremez lusitano: o teatro cômico e as representações críticas dos costumes na segunda metade do século XVIII / Elizabeth Pereira Alves da Fonseca. – Curitiba, 2015. 127 f.

Orientador: Prof^o.Dr^o. Magnus Roberto de Mello Pereira.
Dissertação (Mestrado em História) – Setor Ciências Humanas, Letras e Artes
Universidade Federal do Paraná.

1. História – teatro cômico – Lusitânia.
 2. Entremez – folheto cômico impresso – cordel.
 3. Personagem Peralta – princípios e valores morais - mundo moderno.
- I. Título.

CDD 792.09469



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Rua Gal. Carneiro, 460, 7º andar, sala 716, fone/fax + 55 (41) 3360-5086,
80.060-150, Curitiba, PR, Brasil.

E-mail: cpghis@ufpr.br **Website:** www.poshistoria.ufpr.br

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (PGHIS/UFPR) para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **ELIZABETH PEREIRA ALVES DA FONSECA**, intitulada: **Versões do “Peralta” no entremez lusitano: o teatro cômico e as representações críticas dos costumes na segunda metade do século XVIII**, após terem inquirido a aluna e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua aprovação, completando-se assim todos os requisitos previstos nas normas desta Instituição para a obtenção do Grau de **Mestre em História**.

Curitiba, onze de junho de dois mil e quinze.

Profa Dra Rosane Kaminski
Presidente da Banca Examinadora

Profa Dra Célia Arns de Miranda (UFPR/DELEM)
1º Examinador

Prof. Dr. Marcella Lopes Guimarães (UFPR/DEHIS)
2º Examinador

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente aquele que me trouxe até aqui,

Onisciente e Onipresente, Deus.

Agradeço a todos que, ausentes e presentes,
estiveram ao meu lado neste caminho.

Agradeço a minha mãe,
por ter me ensinado o valor da fé.

Ao meu Pai, por ter me ensinado o valor dos livros,
embora ele não tenha se dedicado a eles.

Agradeço ao Mauro, a Mariana e a Fernanda,
meu coração pertence a vocês, sempre.

Agradeço aos professores do Departamento de História da UFPR,
que me acompanharam na graduação.

Agradeço ao meu orientador,
Prof Doutor Magnus R. Mello Pereira,
pela atenção, apoio e sugestões à minha pesquisa.

Agradeço às sugestões, leitura e observações
do Prof Antonio Cesar, Prof Sergio Nadalin, Prof Rosane Kaminski,
Prof^a Celia Arns e Prof^a Marcella Lopes.

Agradeço aos colegas dos seminários I e II, e aos colegas do laboratório de teatro.

Agradeço a Maria Cristina Parzowski, secretaria do Departamento,
pelo auxílio com os prazos e papéis.

Agradeço a CAPES, pelo fundamental apoio a esta iniciativa científica.

JOVEM

Suporta o peso do mundo.
E resiste.

Protesta na praça.
Contesta.
Explode em aplausos.

Escreve recados
nos muros do tempo.
E assina.

Compete
no jogo incerto da vida.

Existe.

Helena Kolody

SUMÁRIO

RESUMO.....	8
ABSTRACT.....	9
INTRODUÇÃO.....	10
1 O TEATRO CÔMICO.....	17
1.1 Reformulação teatral na Inglaterra, na Itália e na Espanha.....	21
1.2 A Arcádia Lusitana.....	24
1.3 O <i>Entremez</i> lusitano.....	28
1.3.1 A Censura.....	34
1.3.2 A Autoria.....	37
1.3.3 A Opinião publica.....	38
1.3.4 Estrutura textual.....	44
2 PERSONAGENS FAMILIARES.....	52
2.1 O Pai.....	53
2.2 O Velho Pretendente.....	58
2.3 As Mulheres.....	66
2.4 Criados e criadas.....	71
3 O PERALTA.....	75
3.1 O Peralta à moda.....	81
3.2 O Peralta e os escritos amorosos.	90
3.3 O Estudante.....	96
3.4 O Peralta regenerado.....	98
3.5 O Velho Peralta.....	99
3.6 O Peralta da aldeia.....	101
3.7 O Peralta libertino.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
FONTES.....	117
BIBLIOGRAFIA.....	120
GLOSSÁRIO.....	127

RESUMO

O entremez lusitano era uma pequena peça em um ato amplamente difundida no formato de folhetos cômicos na segunda metade do setecentos. Esta modalidade de teatro cômico popular impresso continha um vasto corpo de personagens podendo variar entre pais conservadores, filhos peraltas, filhas apaixonadas e seus respectivos criados. O eixo de sua abordagem invariavelmente dirigia forte crítica ao modo de vida e ao comportamento de um personagem em particular, o Peralta. O Peralta era o provável representante do homem jovem moderno, um tipo sedutor, liberal e afeito às novas maneiras sociais. Contudo, na perspectiva dos autores anônimos de entremezes, o personagem representava a negatificação dos princípios e valores morais conservadores vigentes na comunidade. Com base nestes aspectos, este trabalho tem por objetivo sistematizar uma tipologia, a partir das versões do personagem Peralta, interpretando-as como representações críticas dos hábitos modernos, bem como tentando entender à luz do contexto, as motivações dos autores para reprovar, nos textos teatrais, a conduta do personagem. Consideramos a crítica como um sintoma de crise, crise de valores e princípios que, em certa medida, poderia contribuir para a formação de opinião.

Palavras chave: teatro cômico, entremez lusitano, jovem moderno, costumes, crítica.

ABSTRACT

The lusitanian *Entremez* was a small play, in one act, like an interlude, widespread in comic pamphlet form in the second half of the eighteenth century. This popular printed comic theater contained a large range of characters, from conservative parents, peraltas sons, passionate daughters and their servants. The key of his approach invariably addressed strong criticism to the way of life and behavior of a particular character, the Peralta. The Peralta, probably a representative character of the modern young man, has some attributes, like seduction, liberalism and drawn to the conviviality and new social costumes. However, from the perspective of anonymous authors, the character was a representation of the decline of the principles and conservative moral values prevailing in the community. Based on these aspects, this paper aims to compose a typology starting from versions of Peralta's character, by perceiving them as critic representations of modern customs, as well as trying to understand, against the background, the authors' reasons to reprove the character's conduct. We consider criticism as a crisis symptom, crisis of values and principles that could contribute to the formation of opinion.

Key-words: comic theater, lusitanian Entremez, modern young, costumes, criticism.

INTRODUÇÃO

Ao observar o comportamento e os costumes das sociedades ocidentais, Norbert Elias procedeu a extenso estudo acerca das mudanças de conduta na sociedade de corte, um longo processo de contenção das pulsões guerreiras que aos poucos tomava conta de toda aristocracia. No curso desta transformação, as cortes foram se tornando, aos poucos, centros formadores de estilo. A mais influente delas era a França. A sociedade de corte francesa ditava “códigos de conduta, maneiras, gosto e linguagem”. A título de dominar a ‘civilidade’ as formações sociais ao seu redor adotavam seu modelo, suas maneiras e sua linguagem refinada.¹

Portugal, contudo parece não ter conhecido uma vida cortesã nos moldes franceses descritos por Norbert Elias. A partir de 1580, com a anexação ao império Habsburgo, Lisboa nem sequer terá a sede de uma corte. A nobreza portuguesa se dispersa por casas de recreio fora da cidade. Vai fazer “Corte na aldeia”, como escreveu Francisco Rodrigues Lobo, em 1619.²

Mesmo após a Restauração e a consequente separação da coroa espanhola, em 1640, a cena cultural palaciana foi um espaço austero que, aliado a certo puritanismo católico, a tornava um tanto modesta e sem brilho. Os viajantes estrangeiros, quase todos que estiveram em Portugal, de forma tendenciosa, costumavam insistir na simplicidade e na informalidade deste espaço, visto por eles como pouco elegante e sem luxos, ao contrário, por exemplo, de Versailles. Alguns autores chegam a afirmar que houvera um solene atraso por parte da corte lusa em adotar as maneiras, condutas e as formas de interação da sociedade de corte europeia.³ Vale ressaltar que, durante o século XVIII e XIX, tanto Portugal como também a Espanha, foram vistos pelos países civilizados (as potências econômicas dominantes) como algo situado entre a civilização e o exotismo. O

¹ ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. V. II Rio de Janeiro: Zahar, 1993, p. 17.

² LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na aldeia e noites de inverno*. Lisboa, 1619.

³ CARDIM, Pedro. A corte régia e o alargamento da esfera privada. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Orgs) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011, pp. 165-166.

estranhamento de que os dois países foram alvo resultou em certo preconceito que rechaçava a especificidade cultural e histórica dos dois países.⁴

Entretanto, nas primeiras décadas do setecentos, durante o reinado de D. João V, as condições começaram lentamente a se modificar com algumas mudanças no aparato curial, buscando seguir mais de perto os moldes franceses⁵, mas não antes de se chocar com toda moral religiosa. Tomemos um exemplo ilustrativo.

No dia 4 de novembro de 1708, dia de São Carlos, o rei resolvera promover um baile, para o qual chamara sua corte. A rainha tocara cravo, homens e mulheres se cortejaram, até a Infanta D. Francisca dançou. No entanto, para os moralistas de bioco⁶ do Portugal velho havia acabado o mundo e a vergonha. Luís Manoel da Câmara, seis dias após, contaria em carta enviada a D. Luís da Cunha que “El-Rei estava teimando em estrangeirar o nosso país [...]”⁷.

Na primeira metade do setecentos, ainda, chegou em Lisboa uma companhia italiana de ópera que iria apresentar-se no Pátio das Comédias. Os recitais de música portuguesa tornaram-se moda.⁸ Já no decorrer do reinado de D. José I até finais do setecentos, as sociabilidades⁹, ou as novas formas de interação entre os indivíduos e as influências culturais francesas disseminaram-se com maior vigor na sociedade lusa. O manifesto apreço real pelos saraus – uma nova forma de convívio social também conhecida por assembleia, função ou partida – seria um sinal de abertura às introduções culturais.

Concretizou-se ainda, a primeira temporada de ‘ópera’, uma forma de passatempo da aristocracia, com a inauguração da Casa de Ópera ou a “Ópera do Tejo”, inaugurada em março de 1755. Logo após, porém foi parcialmente destruída pelo terremoto. As óperas, grande parte delas de companhias italianas, se

⁴ MENDES, Luis Filipe Castro. Portugal e o Brasil: atribulações de duas identidades. In: Santos, Gilda, and Affonso Romano de Sant'Anna. *Brasil e Portugal: 500 anos de enlases e desenlases*. Vol. 1. Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro, 2000.

⁵ CARDIM, Pedro. *Op cit*, p. 167.

⁶ Ver glossário, pp. 127-128.

⁷ DANTAS, Julio. *O amor em Portugal no século XVIII*. 2ª Edição. Porto: Imprensa Moderna, 1917, p. 60.

⁸ SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal*. V. v A Restauração e a monarquia absoluta (1640-1750) Lisboa: Editorial Verbo, 1979, p. 435.

⁹ Este trabalho considera as *sociabilidades* como uma forma de interação entre os indivíduos. Conforme SIMMEL, Georg. Apud ALVES, Andréa Moraes. *A Dama e o Cavalheiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, genero e sociabilidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p. 41.

apresentavam também em outros teatros, como o Teatro do Salitre, uma casa teatral destinada ao gênero cômico.¹⁰ A introdução de formas de distração, no entanto não foi suficiente para apagar a monotonia da vida palaciana portuguesa.¹¹

Já as encenações teatrais não estavam encerradas em teatros fechados, podendo fazer parte de outras comemorações, como a festa de Carnaval. Segundo Peter Burke, particularmente no sul da Europa, esta era uma grande festa popular, realizada ao ar livre, no centro das cidades ou na praça do mercado.¹² Em Portugal, durante as festividades pela inauguração da estátua equestre, no centro da nova Praça do Comércio, em junho de 1775, houve bailes, queima de fogos de artifício, encenação teatral, espetáculos musicais, jantares e um grande desfile de carros alegóricos.¹³

Entretanto, pensando em termos de divertimento, na segunda metade do século XVIII, a forma de teatro que efetivamente se propagou em Portugal foi o Entremez, peça cômica em um ato, também conhecido como teatro de cordel, porque estes folhetos cômicos eram dependurados em cordéis e vendidos por cegos. Os folhetos característicos do entremez consistiam em impressos de dezesseis páginas com linguagem peculiar, parecendo, por vezes, destinada ao entendimento do vulgo.

Enquanto meio de comunicação, o texto teatral cômico pode apresentar aspectos divergentes, mas ao mesmo tempo convergentes, ora se destacando como meio de comunicação, ora como forma de divertimento. Ora ele pode ser portador de mensagens morais, educativas ou políticas, mas também pode se destinar à distração e ao descanso. De uma maneira ou de outra, através da propagação de peças cômicas, este produto cultural alcançou não apenas o povo miúdo de Lisboa, mas também as classes mais abastadas com a inserção da ópera italiana.¹⁴

Fundamentalmente teatro cômico, contudo, o entremez é portador de áspera crítica às inovações nos *habitus* sociais que chegavam a Portugal. Procurando conter

¹⁰ BRAGA, Theóphilo. *História do theatro portuguez: a baixa comédia e a ópera, século XVIII*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871.
<http://books.google.com.br/books?id=jLwQAAAAIAAJ&pg=PA40&lpg=PA40&dq=operas+de+salvater+ra&source> Acesso em: 10.08.2014

¹¹ CARDIM, Pedro. *Op cit*, p. 189.

¹² BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 206.

¹³ SANTOS, Antonio Cesar de Almeida. *Luzes em Portugal: do terremoto à inauguração da estátua equestre do Reformador*. **Topoi**, vol. 12, n. 22, jan-jun, 2011, pp. 75-95.

¹⁴ CARREIRA, Laureano. *O Teatro e Censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 20.

as possíveis alternâncias habituais, por um lado, tece duras reprovações à vigência de costumes identificados com o passado, como o costume dos casamentos arranjados. Simultaneamente, de forma satírica, as reprovações procuram denunciar a crescente imitação de hábitos franceses, apontados como frivolidade juvenil.

Entre os personagens portadores da crítica - os mais frequentes nos entremezes - estavam as jovens estrangeiradas, as França, mas principalmente a versão masculina deste papel, sobre o qual se debruça a presente pesquisa, o Peralta.

O Peralta era um personagem¹⁵ tipo do homem jovem moderno, um homem da moda, liberal, sedutor, um tipo urbano, por vezes considerado um afrancesado. Todavia, na perspectiva dos autores anônimos dos entremezes, o personagem carregava consigo a negatificação dos valores tradicionais e conservadores próprios da sociedade lusa da época. As interações sociais modernas e a conduta extravagante do personagem foram muito visadas e criticadas de acordo com os enredos das peças.

O historiador alemão Reinhart Koselleck pode nos ajudar a compreender este aspecto do entremez, uma vez que situa a crítica no âmbito da burguesia letrada. O autor aponta para a crítica como um sintoma de crise instalada no interior do Antigo Regime. Seu direcionamento se achava na ordem dos juízos morais determinados no espaço público. Na verdade, as camadas medianas, onde se inclui a burguesia letrada, na qual se enquadravam os autores de peças teatrais, se constituíam de grupos heterogêneos. Tais grupos enriqueciam, compravam títulos, trabalhavam, especulavam, alcançavam prestígio social e posições importantes na economia, mas estavam “destituídos ou privados de qualquer liberdade de decisão política no Estado moderno, representado apenas pela pessoa do monarca absoluto.”¹⁶

Os homens formadores de uma nova elite, embora não tivessem o direito de decidir politicamente, eram abertos à interação social, reunindo-se em locais “apolíticos”, locais onde podiam fazer reuniões com alguma privacidade, podendo

¹⁵ Para o teatro grego, o personagem teatral “era uma máscara, uma *persona*” desvinculado do ator. As máscaras marcavam a diferença entre o ator e a representação. Todavia, no decorrer da história do teatro ocidental esta noção se inverte passando o ator a encarnar o personagem como “uma entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens”. Esta noção, de certa maneira, estaria “encarregada de produzir no espectador o efeito de identificação”. A ligação entre personagem e ator se firma com o estabelecimento do individualismo burgues, desde o renascimento, atingindo seu ponto mais alto a partir de 1750 até o final do século XIX. Conforme PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e M. Lúcia Pereira. 2ª edição São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 285.

¹⁶ KOSSELLECK, Reinhart. Tradução de CASTELO-BRANCO, Luciana Villas-Boas. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999, p. 56.

assim discutir as notícias do mundo, locais como os cafés, bilhares, teatros, etc.¹⁷ As luzes estimulavam as sociabilidades fazendo com que o homem esclarecido desfrutasse da utilidade do convívio e da comunicação.

Muito embora as ideias mais radicais da Ilustração tenham encontrado forte resistência em Portugal, em parte devido às especificidades culturais do país, é possível encontrar alguns vestígios de sua influência nos folhetos cômicos. O problema apontado pela crítica social em relação ao Peralta e as novas maneiras sociais está relacionado a este contexto e incita alguns questionamentos. Por que reprovar a conduta deste personagem em particular? Seria o Peralta um modelo de comportamento a ser combatido socialmente? É possível pensar em formação da opinião através do questionamento de sua conduta? Os autores anônimos poderiam ter um objetivo educativo ou mesmo civilizador nesta exposição?

Questões como essas raramente têm sido enfrentadas pela historiografia luso-brasileira, assim como o uso dos entremezes lusitanos como fonte de estudo também não é frequente. São razões como essas que nos levaram à escolha do teatro cômico. Na verdade, o primeiro contato com as peças iniciou-se na graduação com a elaboração de meu trabalho de conclusão de curso no qual abordei o tema do casamento em peças do teatro de cordel¹⁸. Através deste trabalho pude perceber como os personagens eram construídos de forma jocosa. Dentre outros, mas também envolvido com os arranjos matrimoniais, o Peralta se destacava. Outra razão diz respeito à própria comicidade. Pensar o que significava a comédia para certas camadas sociais letradas da segunda metade do setecentos, pensar como e com que propósito se construía um texto cômico fundado na crítica social parece, de fato, instigante.

A respeito dos meios culturais usarem de mensagem educadora, ou mesmo controladora de comportamentos, escreveu a historiadora Maria Lucia Pallares-Burke explicando que, desde a Idade Média, o processo educacional tem passado por meios informais de transmissão de valores, quer em romances, sermões, pinturas ou

¹⁷ *Idem*, p. 60.

¹⁸ FONSECA, Elizabeth Pereira Alves da. *O casamento segundo o teatro de cordel em Portugal (1783-1794)*. Monografia de conclusão de curso em História. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

o teatro, interferindo com sua parcela de intermediação “no modo complexo como as culturas são produzidas, mantidas e transformadas.”¹⁹

Em se tratando de pequenas peças cômicas, assim como sua produção em um contexto de transformações culturais e sociais, procuramos entender primeiramente a ascendência do entremez no teatro luso buscando resgatar as prováveis influências que contribuíram para sua propagação na segunda metade do setecentos. Aspectos ligados a historicidade da comédia, o gosto pela comicidade, influências da commédia dell arte (gênero cômico presente na história do teatro desde o século XVI), da comédia de costumes de Molière, ou mesmo a influência da ópera. Vale observar também os elementos internos às intrigas das pequenas peças, sua estrutura, termos usados para destacar personagens, os personagens e a articulação entre eles e outros aspectos.

No segundo capítulo, mesmo de forma breve, é preciso desvelar o pano de fundo dos enredos, a base sobre a qual os autores constroem as críticas em torno do Peralta. Constatando que a ambientação das peças se localiza, predominantemente, em espaço privado, ou ainda, em ambiente doméstico, os personagens que se sobressaem são o Pai, as filhas, os criados e a mãe, de forma de menos frequente. Tais personagens, assim como o Peralta, também se encontram envolvidos com as críticas ao convívio social. Com certa frequência, o personagem do Pai, por exemplo, se destaca como porta-voz da reprovação.

Posteriormente, a pesquisa se desenvolve especificamente analisando as diferentes formas de construção do Peralta compondo para isso uma tipologia. As diferentes versões abordando a conduta do personagem podem revelar as prováveis motivações que teriam levado os autores a censurar os hábitos modernos.

No desenvolvimento deste trabalho, o corpus documental se compõe de 27 peças de entremezes lusitanos, das quais 20 peças pertencem à coleção do Teatro de Cordel de Albino Forjaz de Sampaio, digitalizadas e disponibilizadas pela Fundação Calouste Gulbekian²⁰; 6 peças se encontram na biblioteca da Universidade de Coimbra²¹ e uma se

¹⁹ PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. A imprensa periódica como uma empresa educativa no século XIX. **Caderno de pesquisa**, USP, n.104, 1998.

²⁰ <http://www.bibartepac.gulbenkian.pt/>

²¹ São elas: *O novelleiro extravagante, e o poeta vaidoso, com grande desordem, que lhe succedeo na casa do velho rabugento nas assembleias das filhas. A dama presumida por querer andar sempre à moda. Esparrella da Moda. As Desordens do Peralta. Da Assembléia do Isque. O casamento sem esperanças de dois velhos.* <https://estudogeral.sib.uc.pt/>

encontra no estudo de Luiz Francisco Rebello, *Teatro português em um acto (séculos XIII-XVIII)*²². Todas as peças datam da segunda metade do setecentos e foram publicadas em Lisboa também neste período. A escolha destas peças em particular, ocorreu pela escassez de estudos em fontes do teatro lusitano na segunda metade do setecentos, mais especificamente, em peças produzidas para o teatro cômico em particular. Outras fontes literárias complementam a pesquisa como: relatos de viajantes, cartas e memórias. O critério de escolha do corpus se pautou pelo personagem do Peralta e a crítica social à sua conduta.

Os entremezes são analisados de acordo com o ponto de vista literário, ou seja, de seu feitiço impresso, considerando que “a publicação das obras implica sempre uma pluralidade de atores sociais, de lugares e dispositivos, de técnicas e gestos²³.” Estes componentes da materialidade textual quanto à construção dos significados variam de acordo com os momentos diferentes de sua transmissão.

Assim, os aspectos relativos à redação, a composição dos textos, impressão, ou mesmo as leituras, consistem em uma modalidade de *performance*, como explica Roger Chartier²⁴. Contudo, a construção do significado não está só atrelado as formas de transmissão e de recepção dos discursos como também depende delas. A disposição de tais aspectos nos permite apreciar pormenores do personagem Peralta levando em conta as estratégias dos autores na representação de suas relações sociais em espaços como as assembleias ou outros espaços de recreação. Consideramos ainda a possibilidade de formação da opinião pública em face da crítica à conduta deste personagem.²⁵

²² GARÇÃO, Pedro António Correia. Assembleia ou Partida (1770). In: REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). *Teatro português em um acto (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006.

²³ CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002, p. 10.

²⁴ *Idem*, p. 11.

²⁵ A presente pesquisa não aborda a questão da ‘encenação’ pois está voltada especificamente ao formato impresso de entremezes lusitanos.

1 - O Teatro Cômico

Tu que te sentes um gênio flamejante, que necessidade tens de te cercares de poéticas e de te humilhares ao consultá-las ora uma ora outra? [...] O que te ensinarão Aristóteles, Vida, Horácio, Scaliger, Boileau? Lugares-comuns, verdades triviais, jamais o segredo da composição. Ele está em ti, está a teu dispor se souberes aproveitá-lo.²⁶

Louis-Sébastien Mercier

O teatro tem demarcado sua estreita ligação com a sociedade pela apreensão das convenções sociais apresentadas nos mais diversos formatos e gêneros, ora cômicos, ora trágicos, ora sacros, ora profanos. Todavia, enquanto lugar de expressão das ações possíveis²⁷, muitas vezes, no trajeto de sua história, tais produções consistiram em um produto do contexto histórico em que estavam inseridas. Um bom exemplo é a recorrência dos dramaturgos ao gênero cômico, durante o século XVIII, século este que assistiu ao auge da popularidade da comédia de costumes.

A gênese da comédia se relaciona com os ritos fálicos em homenagem a Dionísio ou Baco²⁸. Já o termo comédia tem origem grega, *Komoidía*, e deriva de *Kômos*, que significa festim popular. Seu objetivo, definido por Sêneca, seria *Castigat ridendo mores*, ou seja, “corrige os costumes pelo riso”²⁹. Assim toda comédia tende a apresentar um intuito corretivo e moral³⁰.

Não existiu apenas uma forma de se construir um texto cômico, mas em suas variadas formas, o escopo, em geral, poderia se repetir. O texto cômico poderia estar voltado a ridicularizar a nobreza e o pedantismo, a vaidade e a pretensão, zombando

²⁶ Mercier foi um dramaturgo francês e publicista, que através da publicação de sua obra *Novo ensaio sobre a arte dramática*, em 1773, procurou discutir a questão da estética literária aplicada as peças teatrais. Seu alvo era, na verdade, Corneille, Racine, Boileau e Voltaire. Em seu ensaio ele defende a criação de um teatro nacional voltado para a vida cotidiana e a sociedade de seu tempo, destinado às pessoas comuns. MERCIER, Louis-Sébastien. Apud ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003, p. 62.

²⁷ ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2003, p. 15.

²⁸ MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 79.

²⁹ Os teóricos da dramaturgia citam a expressão quando se referem a função social da comédia entre os gregos. Não se sabe ao certo se a expressão citada ou “tornar o vício odioso” seria a mais correta. Ambas são atribuídas a Sêneca.

³⁰ MEGALE, Heitor. *Elementos da Teoria literária*. SP: Companhia Editora Nacional, 1975, p. 80.

de seus hábitos e condutas, de suas relações pessoais, sentimentais e familiares. A competência em satirizar as convenções sociais e as instituições desencadeou um movimento de reação ao tradicionalismo dramático, agradando assim aos espectadores de todas as classes, o que teria feito deste um dos produtos culturais mais explorados pela dramaturgia em praticamente toda Europa³¹.

Contudo, falar da larga propagação do gênero durante o setecentos, não significa torná-lo exclusivo e inédito deste período, pois, seguramente, a retomada do formato é anterior e, de certa forma, está ligada ao predomínio que a *Commédia dell'arte* alcançara sobre a dramaturgia tradicional. Segundo José E. Vendramini, a comédia itinerante italiana foi “fenômeno essencialmente popular cheio de bufonarias e intrigas amorosas”³² que vigorou na Europa durante os séculos XVI e XVII.

A *Commédia dell'arte* recebeu outras denominações como *commédia all'improviso*, *commédia a soggetto*, *commédia di zanni*. Na França, era também denominada comédia das máscaras. Existente desde o século XVI, foi somente no século XVIII, que este formato teatral passou a denominar-se *Commédia dell'arte*, pois incorporava, ao mesmo tempo, arte, habilidade e técnica. A origem do formato é incerta podendo descender diretamente das farsas atelanas³³ romanas.

As companhias percorriam toda Europa representando em salas alugadas, em praças públicas, ou mesmo sob o patrocínio de um príncipe, mantendo forte tradição familiar e artesanal. A vivacidade das representações se opunha ao teatro literário apresentado nos palácios com a declamação de peças em latim.

Sua principal característica consistia, efetivamente, no caráter improvisador dos diálogos. O repertório de temas permitia a abordagem de assuntos como o amor, a obtenção de lucro, a avareza, entre outros, que eram trabalhados a partir de notícias, comédias clássicas e literárias, ou mesmo de tradições populares.

³¹ MOUSSINAC, Leon. *História do Teatro Das Origens aos Nossos Dias*. Livraria Bertrand, Amadora, Portugal, 1957, p. 280.

³² VENDRAMINI, José Eduardo. *A commedia dell'arte e sua reoperacionalização*. **Trans/Form/Ação**, Marília, v.24 n. 1, 2001.

³³ Atelanas era uma farsa popular na Roma antiga. Sua representação era improvisada e seus personagens - como o estúpido Maccus, o avarento Baccus, o parasita Dossenus, etc - apresentavam-se geralmente mascarados, ao contrário da comédia e da tragédia, peças em que os personagens se apresentavam maquiados. Os tipos da *commedia dell'arte* têm a sua origem remota neste gênero de teatro. E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/> Acesso 24.10.2014.

Seus personagens consistiam em tipos fixos divididos em dois “partidos”, o partido sério e o partido ridículo. Ao partido sério pertenciam os casais enamorados e ao partido ridículo pertenciam os velhos cômicos (Pantaleão e o Doutor), o Capitão (personagem de Plauto), e os criados, ou Zanni, que recebiam diversos nomes padronizados (Arlecchino, Scaramuccia, Pulcinella). Os criados, em particular, eram divididos em dois tipos: primeiro Zanni, que agrupava criados espertos e espirituosos, condutores da intriga; e o segundo Zanni, personagens estúpidas e ingênuas. Ao partido ridículo se destinavam as máscaras grotescas.³⁴

Embora a arte ingênua dos saltimbancos³⁵, constituída de acrobatas, números circenses, atores mímicos, danças e canções de caráter folclórico, impressionassem enquanto opção para divertir o público, foi a contundência da sátira social que, algumas vezes, chegou a comprometer o espetáculo das troupes. Ainda assim, sua eficiência e preponderância foram suficientes para a larga influência que exerceram em diversas companhias teatrais por toda Europa³⁶.

Na França - berço de novas perspectivas políticas, culturais e sociais - Jean-Baptiste Poquelin, ou Molière (1622-1673), que fora educado pelos jesuítas, acompanhou por algum tempo as companhias itinerantes italianas e foi acentuadamente influenciado por elas. Embora, no começo de sua carreira, o dramaturgo houvesse se dedicado à tragédia, acabando preso por dívidas devido ao fracasso de sua companhia, posteriormente, ele se serviria de alguns elementos da *commédia dell'arte*, mesclando alguns de seus artificios e tipos característicos com aspectos da vida social francesa. Escrevendo nos formais versos alexandrinos, também dispôs de recursos provenientes da comédia clássica, fazendo uso das unidades de tempo, espaço e ação³⁷, reformulando então o gênero agora destinado à encenação em teatros fechados.

De forma a se opor à tragédia, às representações religiosas³⁸ e outros gêneros atuantes no teatro renascentista, de certo modo oficial e protegido pela corte, no qual

³⁴ PAVIS, Patrice. *Dicionário do Teatro*. Tradução de J. Guinsburg e M. Lúcia Pereira. 2ª edição São Paulo: Perspectiva, 2005.

³⁵ Ver glossário, pp. 127-128.

³⁶ VENDRAMINI, José Eduardo. *Op cit.*

³⁷ GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. SP: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1974, p. 337.

³⁸ BORBA FILHO, Hermilo. *História do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1968, p. 83.

primava a grandeza e o luxo do espetáculo, o teatro cômico emergiu herdeiro da inspiração que a *commédia dell arte* exerceu sobre a dramaturgia.

Molière empreendeu mesclar temas onde se encontram a crítica ao pedantismo, à pretensão social, à misantropia, ou ainda à hipocrisia religiosa³⁹, com personagens representando marqueses, devotos, pedantes e novos-ricos. Até mesmo o rei poderia constar em uma peça do dramaturgo como na sátira *Le Bourgeois gentilhomme, ou O Burguês Ridículo*, muitas vezes citada também como *O Burguês Fidalgo*. A peça é um exemplo interessante da perspectiva do dramaturgo acerca da sociedade francesa da época. O burguês, representado pelo próprio Molière, é escarnecido pela sua roupa, sua aparência de mau gosto e sua manifesta vontade de integrar a nobreza. Contudo, devido à sua riqueza e certa dose de ingenuidade e credulidade, ele parece uma vítima do engano daqueles que apenas visavam tirar vantagem econômica do personagem.

Na verdade, o dramaturgo soube usar os recursos da retórica mantendo certo equilíbrio e distanciamento ao manobrar seus personagens, procurando não se comprometer, por exemplo, com a burguesia, uma classe frequentadora dos teatros, dos salões e dos cafés, ciente de seu peso econômico, e que também aspirava se ver representada na cena teatral. Os estratos medianos vinham, aos poucos, se sobressaindo nas atividades sociais e culturais. Os artistas, no entanto, não reconheciam e não respeitavam o burguês, pois ele era uma figura carente de dignidade, impróprio, por exemplo, para ser apresentado em uma tragédia⁴⁰. Assim, o lugar reservado para ele era a comédia. Jean-Jacques Roubine informa que a comédia molieresca quando se propôs representar a burguesia atribuiu-lhes “uma imagem nada menos que lisonjeadora”⁴¹.

Para John Gassner, historiador do teatro norte-americano, a relevância das peças de Molière e a reputação alcançada por ele se deram notadamente pela oposição feita à tragédia. Afirma o autor, “É uma curiosa indicação da complexidade do homem e seu mundo que a era de Corneille e Racine tenha sido também a era de Molière. Pois enquanto a tragédia erigia uma torre de poderosa dignidade, a comédia

³⁹ GASSNER, John. *Op cit*, p. 342.

⁴⁰ GOMES, Álvaro Cardoso, *A estética romântica: textos doutrinários*. São Paulo: Atlas, 1992, p. 15.

⁴¹ ROUBINE, Jean-Jacques. *Op cit*, p. 68.

estava ocupada em demoli-la."⁴² A espetacularidade da tragédia, gênero considerado erudito pelos doutos, se coaduna com enredos construídos para a glória real, para as histórias dos heróis nacionais, dos príncipes ou dos mitos. Seu objetivo era a catarse, a purgação ou purificação das paixões humanas e fundamentalmente o despertar da admiração⁴³.

De certa forma, a comédia não está categoricamente separada da tragédia e da lamentação da vida, mas contrariamente, funciona como uma espécie de lenitivo para amenizar seus efeitos. Molière, que conhecia bem os efeitos de ambas, dedicou-se em construir uma comédia diferente do modelo clássico e diferente também da comédia improvisada italiana, consolidando a comédia de costumes, assim chamada devido ao caráter crítico aos hábitos de uma determinada sociedade⁴⁴.

Não obstante a reformulação empreendida por ele, Gassner observa que não podemos considerá-lo *a priori* um reformista apesar de sua evidente interferência dando outros rumos à história do teatro. De qualquer modo, o bem sucedido ajustamento não só interferiu na forma de se fazer teatro como teria aberto novas alternativas para a consolidação do gênero cômico não só na França como em outros países.

1.1 Reformulação teatral na Inglaterra, na Itália e na Espanha

A dramaturgia inglesa, à época, rivalizava com a francesa em termos de proeminência de suas companhias, mas já não era a mesma da era elizabetana. Segundo Borba Filho, David Garrick (1716-1779) foi o verdadeiro reformador da cena teatral inglesa retomando tragédias, comédias e tragicomédias de Shakespeare. No entanto, Garrick preocupou-se mais com a inovação técnica das montagens de cenários, maneiras de recitar e representar as peças do que propriamente dar respiro as abordagens dramáticas. O ato de retomada fez com que outros autores, paralelamente, buscassem recursos no modelo molieresco, como Henry Fielding

⁴² GASSNER, John. *Op cit*, p. 331.

⁴³ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997, p. 138.

⁴⁴ MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

(1707-1754), escritor, dramaturgo e magistrado na corte do Príncipe de Orange, escrevendo comédias, sátiras e adaptações de peças cômicas francesas⁴⁵.

No início do setecentos, na Itália, a pompa barroca operística e a tragicomédia dominavam os palcos e a comédia improvisada tornara-se repetitiva e decadente, perdendo muito do brilho e vigor dos quais desfrutara nos últimos 150 anos⁴⁶. Preocupado em salvaguardar o espaço teatral italiano, Carlo Goldoni (1707-1793), admirador de Molière e inspirado por ele, desejando questionar o mundo que o rodeava propôs reformar a dramaturgia italiana.

Goldoni, ou *Polisseno Fegejo*, nome árcade do autor, não era um erudito, a exemplo de uma grande parte dos dramaturgos de sua época. Todavia, era um profundo observador da sociedade e de seus costumes, um grande conhecedor das técnicas teatrais essenciais para representar o mundo, a “comic genius”, como assinala Lord Byron em seu prefácio das *Memoires* escritas pelo próprio dramaturgo⁴⁷.

Escrevendo em verso e prosa, sua proposta reformista apresentou ao público uma comédia baseada na sensibilidade, razão e naturalidade, orientada pelo bom gosto estético. Algumas vezes, chegou a expressar uma moral conservadora e tradicional nas referências feitas ao papel social e cultural da mulher na sociedade italiana. Suas peças abordavam temas e problemas comuns, motivando certo mal estar entre o público feminino devido ao seu posicionamento favorável ao ideal paternalista e reacionário acerca da educação das mulheres⁴⁸. Independente disso, suas comédias foram repetidamente publicadas e encenadas em quase todas as capitais da Europa.

No entanto, seu moralismo sutil e refinado acabou gerando muitos rivais e até inimigos fazendo com que ele deixasse Veneza e se exilasse em Paris sem, contudo,

⁴⁵ BORBA FILHO, Hermilo. *História do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Edições o Cruzeiro, 1968, pp. 138-140.

⁴⁶ HILL, Philip G. *Our dramatic heritage*. The eighteenth century v. 3 Associated University Presses, 1987, p. 130.

⁴⁷ GOLDONI, Carlo. *Memoirs of Goldoni*. v. 1 Londres: Hunt and Clarck, 1828, prefácio.

⁴⁸ RODRÍGUES GÓMEZ, J. Inês. *Representacion Del Mundo Femenino em El Universo Teatral de Carlo Goldoni*. **Cuadernos de Filologia**. Anejo L (2002) pp. 330-350.

interromper sua produção dramática⁴⁹. Goldoni significou para a dramaturgia italiana o que Molière significou para dramaturgia francesa.

No espaço cênico espanhol sobreviviam a antiga comédia reportando-se a personagens identificáveis com a nobreza ociosa, personificando valores aristocráticos e virtudes guerreiras, apresentando façanhas bélicas bem diante dos olhos do espectador. A par destas poder-se-iam encontrar ainda os modelos consagrados do chamado “século de ouro”, como as peças de Lope de Vega (1562-1635), comédias heróicas e peças ligeiras conhecidas tecnicamente como comédias de capa e espada, assim como as extensas comédias de santos, que tinham como eixo de abordagem a vida dos heróis da Igreja, e peças históricas. Vega teria sido o primeiro dramaturgo a compor uma *zarzuela*, um tipo de opereta onde se intercalam cenas cantadas em meio à representação. Gassner afirma que boa parte das produções do dramaturgo sofreu influência das *novelles* italianas, que em geral dramatizavam crimes de ambição e paixão⁵⁰.

Na segunda metade do século XVIII, poucos nomes se destacam na dramaturgia espanhola, mas dentre eles vale citar a obra de Leandro Fernández de Moratín (1760-1828). Incomodado com a situação em que se encontrava o teatro moderno espanhol, até então inundado pela numerosa produção dramática do século anterior, o dramaturgo empreendeu um projeto de reforma dos teatros. Com a ajuda de seu protetor viaja à Inglaterra, depois à Itália, onde entra em contato com vários ex-jesuítas voltando em seguida à Espanha, para dar seguimento ao projeto.

Nomeado Secretário de Interpretação de Línguas e considerado um ‘afrancesado’ por seus detratores, buscou transformar o panorama teatral fechado às inovações. Fernández de Moratín elabora um modelo de comédia nova usando de elementos do cotidiano, situações particulares, mas destinadas a expor ao ridículo os vícios e erros comuns da sociedade recomendando a correção dos costumes. Vivendo em tempos de reação literária, *Inarco Celenio*⁵¹, nome do autor entre os árcades de Roma, seguiu rigorosamente tais princípios em suas peças, o que não o

⁴⁹ BORBA FILHO, Hermilo. *Op cit*, p. 133.

⁵⁰ GASSNER, John. *Op. cit*, p. 203.

⁵¹ FERNANDÉZ DE MORATÍN, Leandro, *El si de las niñas*. Paris: Libreria de Truchy, 1836, p. 6.

impedia de demonstrar sua sensibilidade e a graça de seus diálogos e de sua linguagem expressas em verso e prosa⁵².

Vale destacar sua obra mais significativa, *El si de las niñas*, onde ousou expressar as preocupações mais urgentes da sociedade espanhola da época. Todavia, seu posicionamento gerou inimigos e denúncias à Inquisição suscitando verdadeira polêmica. Fernandez de Moratin traduziu para o espanhol algumas comédias de Molière e a exemplo de outros dramaturgos, também o considerava seu mestre⁵³.

De fato, percebe-se que havia um movimento de reformulação da dramaturgia com vistas a expandir sua abrangência no plano social, cultural, econômico e político. Em certa medida percebe-se que, tanto para os governantes, como para os dramaturgos, o teatro era considerado um instrumento – um meio de comunicação – para educar e/ou moldar a sociedade segundo suas próprias concepções. Ambos serviam-se dele para fins políticos, divulgando suas ideologias para alçar seus objetivos, muito embora nem sempre, um ou outro, obtivessem sucesso.

1.2 A Arcádia Lusitana

Em Portugal, a iniciativa de reformulação da dramaturgia esteve nas mãos da Arcádia Lusitana, fundada em 1756, por três juristas, todos de origem plebeia: Cruz e Silva, Gomes de Carvalho e Esteves Negrão, aos quais posteriormente uniu-se Correia Garção.

No espaço intelectual da época, o movimento arcadista, sob o lema de “*Inutilia Truncat*”, tinha por objetivo manifestar seu repúdio às coisas inúteis atuando em oposição ao rebuscamento e ao exagero do Barroco. A Arcádia fez parte do fenômeno das Academias literárias europeias que começou na França, em 1634, estendendo-se por outros países. O formato ‘árcade’ seria uma de suas modalidades pautando-se pelo seu caráter poético, ao passo que, as ‘academias’ propriamente ditas, tinham por objetivo procurar promover a literatura, as artes e as ciências e grande parte delas podia contar com o patrocínio régio.

⁵² FERNANDÉZ DE MORATÍN, Leandro, *El si de las niñas*. 2ª edição corregida Madri: Editora Castalia, 1991, p. 14.

⁵³ *Idem*, p. 18.

Em Portugal, as academias obtiveram maior prestígio nos tempos seiscentistas e primo-setecentistas.⁵⁴ A iniciativa acadêmica das décadas finais do setecentos foi a criação da Academia Real de Ciências, fundada em 1779, sob a proteção da monarquia e o patrocínio do Duque de Lafões. Sua atuação estava voltada aos problemas técnicos e econômicos, aos estudos históricos e documentais e a elaboração de um novo dicionário da língua portuguesa, obra esta não finalizada.⁵⁵

Os poetas árcades se identificavam com pseudônimos supostamente transpostos do ambiente clássico pastoril de natureza mítica com seus deuses e ninfas⁵⁶. Seus integrantes eram, em grande parte, filhos de uma burguesia em ascensão recém-formados na universidade, magistrados, advogados, alguns clérigos e um ou outro integrante da nobreza de sangue⁵⁷.

Sob o domínio do mecenato, os intelectuais escreveram odes comemorativas de altas personagens e de acontecimentos políticos, comédias, tragédias, poesias e inúmeros textos teóricos onde se pode observar o uso que fizeram da mitologia pagã enquanto elemento estético retomado do classicismo. Seu propósito era a valorização do homem natural e espontâneo, uma influência do pastoralismo propagado no século XVI⁵⁸, colocando-se em oposição ao homem urbanizado, ao pedantismo e aos excessos da etiqueta social⁵⁹.

Homens cultos, os poetas ambicionavam uma discussão estética literária da poesia tanto quanto das obras dramáticas, quer fossem originais ou traduções, tentando retomar o bom gosto e o equilíbrio dos moldes clássico-renascentistas⁶⁰. Em relação ao teatro, principalmente, os árcades propunham uma separação clara entre tragédia e comédia, com ênfase no conteúdo literário e moralizante mais do que o espetacular. O acatamento das regras de tempo, espaço e ação deveriam passar

⁵⁴ LOUSADA, Maria Alexandre. Novas formas: vida privada, sociabilidades culturais e emergência do espaço público. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Orgs) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011, p. 430.

⁵⁵ *Idem*, p. 439.

⁵⁶ MOISES, Massaud. *A literatura portuguesa*. SP: Cultrix, 2006, p. 98.

⁵⁷ SARAIVA, Antonio Jose, LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editora Porto. 13ª edição, 1995, p. 639.

⁵⁸ MOISES, Massaud. *Op cit*, p. 97.

⁵⁹ ABDALA JR, Benjamim. *História Social da Literatura Portuguesa*. SP: Ática, 1985, p. 68.

⁶⁰ CAVALCANTI, C. *Arcadismo: a cifra libertária*. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUISTICA E FILOLOGIA, 2008, Rio de Janeiro, p. 35.

a noção de verossimilhança com a sobriedade de efeitos evitando o apelo a tramoias mecânicas e cenas truculentas com o derramamento de sangue durante a encenação⁶¹. Particularmente, pretendiam libertar o teatro português da influência hispânica, assim como da influência da comédia italiana⁶².

Vale ressaltar o nome do poeta e intelectual Pedro Antonio Correa Garção (1724-1772), ou *Córidon Erimanteu*, pseudônimo árcade de um de seus membros mais influentes. Filho de um alto funcionário da secretaria dos Negócios Estrangeiros cursou Direito em Coimbra sem, contudo, concluir o curso. Boa parte das reuniões da academia se fazia em sua casa, na Fonte Santa, em Lisboa, local onde é hoje o cemitério dos Prazeres⁶³. Teria recebido a influência da colônia inglesa por seu gosto pelas reuniões sociais com chá e torradas e partidas de *whist*⁶⁴. Garção também foi diretor da *Gazeta de Lisboa*, que pretendia manter a tradição da *Gazeta* e do *Mercúrio de Lisboa* do século anterior⁶⁵.

O autor deixou vasta obra, grande parte de publicação póstuma, onde se destacam odes, sonetos, sátiras, epístolas, ditirambos, canções, duas tragédias (*Régulo Sofonisba*, com textos não localizados) e duas comédias em um ato, *Teatro Novo* e *Assembléia* ou *Partida*. A primeira, representada nos teatros do Bairro Alto, em 1766, se trata de um documentário dos gostos e tendências dominantes no teatro português. A segunda, uma sátira da burguesia⁶⁶ com pretensões afidalgadas, que para realizar em casa uma partida (uma reunião social), recorre a empréstimos, contraindo pesadas dívidas. A peça tem seu ponto alto no recital da *Cantata de Dido*⁶⁷, embora não tenha obtido sucesso em suas apresentações.

Garção teria escrito, ainda, duas dissertações teóricas sobre o teatro, lidas na Arcádia em 1757, e uma terceira, em que defende o ideário iluminista da “imitação

⁶¹ SARAIVA, Antonio Jose, LOPES, Oscar. *Op cit*, p. 646.

⁶² CARREIRA, Laureano. *O Teatro e a Censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 18.

⁶³ LOUSADA, Maria Alexandre. *Op cit*, p. 438.

⁶⁴ *Whist* – um jogo de cartas de origem inglesa, ancestral do Bridge.

⁶⁵ SERRÃO, Joaquim. *Op cit*, p. 410.

⁶⁶ De acordo com a concepção de Darnton, o burguês é o detento dos meios de produção, uma espécie de homem econômico, com estilo de vida próprio e ideologia peculiar. Segundo o autor, a burguesia não se vincula nem a nobreza, nem ao povo comum. Eles se colocam em alguma parte “no âmbito médio da sociedade urbana, entre médicos, advogados, magistrados, administradores e rentiers que compunham a *intelligentsia* na maioria das cidades provincianas”. DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, pp. 144-149.

⁶⁷ A *Cantata de Dido*, contada por Virgílio na *Eneida*, narra a história da rainha de Cartágo que, depois de abandonada por Eneias, se mata.

original dos antigos”. Contudo, o poeta foi encarcerado em 1771, não se sabe ao certo por qual motivo, vindo a falecer em novembro de 1772, na Cadeia do Limoeiro.⁶⁸

Outro importante autor arcadiano foi Francisco Manuel do Nascimento (1734-1819), de pseudônimo *Filinto Elysio*, poeta, tradutor e grande produtor de peças teatrais, integrante ao grupo da Ribeira das Naus. Esta não era uma academia formal, mas partilhava dos mesmos propósitos da Arcádia. O grupo reunia-se na casa de Filinto e assim como Garção, ele também foi preso e denunciado a Inquisição por ter livros proibidos de filosofias modernas. Outra razão foi “por se ter tomado de amores pela filha do marquês de Alorna durante as suas visitas ao convento de Chelas”.⁶⁹

A presença feminina nas academias era muito limitada, aponta Maria Alexandre Lousada, acontecendo por interferência de parentes, no caso das filhas ou parentas do fundador, ou ainda por ocasião dos certames poéticos. *Alcipe*, pseudônimo da marquesa de Alorna, ou ainda, D. Leonor d’Almeida (1750 -1839) foi o nome feminino de vulto entre as escritoras e poetisas do setecentos.

Apesar da projeção de seus intelectuais, a Árcadia Lusitana teve uma breve existência, de 1756 a 1776. Entretanto, mais tarde foi criada uma instituição sucessora, a Nova Arcádia, ou ainda, a Academia das Belas Artes (1790-1795). A iniciativa agora estava nas mãos de poetas como Joaquim Bingre, Joaquim Severino Ferraz de Campos, Belchior Manuel Curvo Semedo e Domingos Caldas Barbosa. Este último era brasileiro, um conhecido trovador de salões, compositor e interprete de cantigas, modinhas, lundus e algumas peças, como *A saloia enamorada* ou *O remédio é casar*. O poeta, frequentador da corte de D. Maria I, era dono de uma poética espontânea e descontraída e não se deixava prender pelas rígidas formas consagradas da época. Com o pseudônimo de *Lereno Selinuntino*, organizou e publicou o *Almanaque das Musas*, em 1793. Os sócios da Nova Arcádia reuniam-se todas as quartas-feiras.⁷⁰

⁶⁸ REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). *Teatro português em um acto (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006, pp. 519-520.

⁶⁹ LOUSADA, Maria Alexandre. *Op cit*, p. 438.

⁷⁰ *Idem*.

Sob o patrocínio aristocrático, além das obras individuais dos associados, os árcades partilhavam de uma ideia em comum: “a utilidade da arte dramática como meio de instrução”⁷¹. Segundo Carreira, esta concepção estava presente em todas as obras teatrais arcadistas, fossem originais ou traduções.

A história da Nova Arcádia ficou marcada pelas intensas polêmicas entre seus sócios, sobretudo Bocage, José Agostinho de Macedo e o Padre Caldas. Aparentemente, os conflitos não teriam implicações políticas, limitando-se ao âmbito literário de disputa entre as chamadas escolas latina e escola francesa, explica Lousada. Contudo, havia a ação controladora da censura (aspecto que será explorado posteriormente), um dispositivo de controle político-social, que cerceava toda produção literária e teatral e à qual nem mesmo os integrantes da Real Academia de Ciências conseguiram escapar⁷².

Importa retermos, do movimento arcadista, a iniciativa e o desempenho intelectual de seus seguidores aliados ao propósito educador nas bases da dramaturgia. Todavia, se por um lado transcorria esta tentativa de reformulação literária por parte das academias, em contraponto, simultaneamente, o teatro cômico lusitano explorava um formato teatral estreitamente ligado ao gênero da comédia de costumes, um formato muito propagado na segunda metade do setecentos: o *Entremez*.

1.3 O *Entremez* lusitano

O *entremez* foi muito difundido em Portugal, na segunda metade do setecentos. Publicado como folhetos de cordel ou Teatro de Cordel, ficaram assim conhecidos devido ao modo como eram postos à venda dependurados em cordéis. Convém esclarecer que a denominação Teatro de Cordel compreendia vários formatos teatrais: *entremez*, novo *entremez*, pequenas peças, comédias, tragédias e óperas. Todavia, para efeito deste trabalho, debruçar-nos-emos especificamente sobre o *Entremez* quer nos títulos das peças conste *entremez*, novo *entremez* ou pequena peça em um ato. No texto, a referência ao *entremez* também poderá ser feita como: teatro cômico, pequena peça ou apenas peça.

⁷¹ CARREIRA, Laureano. *Op cit*, p. 18.

⁷² LOUSADA, Maria Alexandre. *Op cit*, p. 439.

Adotamos como critério para a circunscrição do gênero *Entremez*, o formato comum de impressão - 16 páginas - aliado a um elemento chave que distingue estas peças das demais: são peças *cômicas em um ato*. Já o enredo da comédia, embora partilhe com estas boa parte da estrutura textual, se desenvolve demoradamente entre o mínimo de três e o máximo de cinco atos. Luiz Francisco Rebello, estudioso do teatro português, explica que a palavra “ato”, no vocabulário dramatológico, designa uma unidade estruturante da narrativa teatral, podendo constituir um todo ou uma parte do todo textual⁷³, no caso das peças longas.

Em relação às denominações diversificadas, Aníbal Pinto de Castro, explica no prefácio do Catálogo da Coleção de Miscelâneas da Universidade de Coimbra, que estas aconteciam, em certa medida, por que o *entremez* era usado como termo de generalização do teatro cômico e das peças em um ato, embora o termo fosse usado até mesmo em relação às comédias longas⁷⁴.

O acervo dos folhetos portugueses de teatro é vasto, compreendendo desde o século XVII ao XIX, com predominância do período setecentista. Várias bibliotecas, em Lisboa, possuem acervos de peças dramáticas, compostos de manuscritos e impressos. Destacamos aqui o acervo da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, com quase 800 volumes de espécies não só do teatro português, mas também do teatro castelhano, italiano, francês e até inglês.

A par deste se destaca também o vasto acervo do teatro musicado, partituras manuscritas conservadas na Biblioteca Da Ajuda, libretos do teatro italiano com peças de Carlo Goldoni, Pietro Metastásio, Giovanni Bertati, entre outros⁷⁵. Outro acervo de monta é a coleção do Teatro de Cordel de Albino Forjaz de Sampaio, digitalizadas e disponibilizadas pela Fundação Calouste Gulbekian. A coleção é constituída de 793 espécies - papéis volantes e pequenos folhetos - manuscritos e impressos entre 1692 e 1886, a qual integra um grande número de peças anônimas, juntamente com outras de autores e tradutores portugueses conhecidos.

⁷³ REBELLO, Luiz Francisco. *Op cit*, p. 7.

⁷⁴ CASTRO, Anibal Pinto de. Prefácio. In: CRUZ, Guilherme Braga da. (Dir) *Catálogo da Coleção de Miscelâneas. Teatro* v. 1 Coimbra: Publicações da Biblioteca Geral da Universidade, 1974.

⁷⁵ MIRANDA, José da Costa. *Teatro Italiano, Manuscrito (século XVIII): Sobre alguns textos existentes em Bibliotecas e Arquivos Portugueses*. Biblioteca Geral da Universidade, 1974. <https://books.google.com.br/> Acesso em 06.06.2014.

Luciana Picchio desenvolveu estudo acerca da História do Teatro em Portugal. Segundo a autora, o entremez foi muito reproduzido pelos editores lisboetas. O grande número de peças *ao gosto português* colocadas em circulação, em parte, procedia de imitações ou adaptações teatrais de obras de autores estrangeiros. Algumas, ainda, eram cenas esparsas das óperas de Antonio José da Silva, como o entremez intitulado *O Grande Governador da Ilha dos Lagartos*, publicado em 1784, pela Officina de Francisco Borges de Sousa. Existiam, também, traduções de comédias de Goldoni, de Metastásio, destinadas ao teatro da aristocracia, ou mesmo peças de Molière, Maffei ou Voltaire, ao lado de comédias de capa e espada⁷⁶.

A presença de autores estrangeiros é atestada também por José da Costa Miranda apontando para a existência de numeroso espólio do teatro italiano, ao qual nos referimos anteriormente. Não obstante o valor informativo trazido pelos dois estudiosos, não se pode deduzir disto que não houvesse um teatro cômico propriamente lusitano e que todos os entremezes fossem produtos de autores estrangeiros ou mesmo adaptações.

Rebello aponta para a existência de várias produções teatrais de autores lusos. Um deles, José Daniel Rodrigues da Costa (1757-1832), que foi major da Legião Nacional do Paço da Rainha, publicou em 1798, o *Teatro Cômico de Pequenas Peças*, com quinze entremezes em um ato, dos quais oito circulavam já em folhetos de cordel⁷⁷. Da mesma forma, Leonardo José Pimenta, cujos dados biográficos são escassos, escrevia farsas e entremezes em 1771, agradando o público e merecendo por isso algumas reedições, o que denota a receptividade do formato⁷⁸. Percebe-se, portanto, que o fenômeno do entremez é mais abrangente do que poderíamos supor a princípio. Assim sendo, como podemos, então, entender a ascendência do entremez no teatro lusitano?

O entremez foi um produto teatral cômico, popular e seu inegável êxito, publicação e propagação podem-se constatar pelo número substancial de peças disponíveis para pesquisa, tanto no formato de manuscritos quanto em impressos.

⁷⁶ PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Portugues*. Lisboa: Portugália Editora, 1964, pp. 195-197.

⁷⁷ REBELLO, Luiz Francisco. *Op cit*, p. 593.

⁷⁸ *Idem*, p. 561.

Sua principal característica consiste em ser uma peça cômica de apenas um ato. A origem do termo é imprecisa e remonta ao século XVI, mas a gênese do formato estaria ligada ao *intermezzo* e teria surgido na Itália. O *intermezzo* era uma curta representação com canto, dança e música, inserida nas festas palacianas e nos teatros, encenada durante os intervalos de peças maiores como comédias, tragédias ou óperas.⁷⁹

Giancarlo Depretis, ao desenvolver estudo sobre a dramaturgia espanhola, se detém na função dramática do entremez, explicando que: “Durante il secolo d’Oro spagnolo la rappresentazione di una commedia che non accogliesse tra un atto e l’altro un’opera teatrale breve, di carattere giocoso, quale l’entremés, era impensabile”⁸⁰. Segundo ele, esta curta apresentação era destinada a evasão da comicidade sem a qual o espetáculo estaria incompleto.

De acordo com os estudos de Gassner, em meados do século XVII, Lope de Vega produziu inúmeros entremezes farsescos, aos quais o historiador se refere como um tipo de “dramaturgia ligeira”⁸¹. O autor também assinala que, o interlude (interlúdio), um modelo teatral de curta apresentação, já era encontrado na Inglaterra, na obra de John Heywood, representado como peças autônomas, durante o século XVI⁸².

Na verdade, se percebe que não existe consenso em relação ao surgimento do formato, porém percebemos que a ‘curta representação’ era um recurso comum aos dramaturgos europeus.

Todavia, especificamente em relação a Portugal, se tomarmos a questão em termos do *gosto lusitano* pelo teatro cômico, de um ponto de vista retrospectivo, podemos afirmar que este tinha, com certeza, raízes mais profundas guardadas na memória do teatro local. Referimo-nos à obra inaugural da comicidade portuguesa edificada por Gil Vicente (1465-1536), poeta e autor teatral, com mais de trinta anos de produção para a dramaturgia lusa e espanhola.

⁷⁹ MELOTECA Sítio de Músicas e Artes. Termos e Expressões Musicais. Disponível em : <http://www.meloteca.com/dicionario-musica.htm#i> Acesso 10.09.2014.

⁸⁰ DEPRETIS, Giancarlo. *L’entremés come genere letterario*. Italy: Edizioni dell’Orso, 1999, premissa.

⁸¹ GASSNER, John. *Op cit*, p. 206.

⁸² *Idem*, p. 179.

Gil Vicente destacou-se pela espontaneidade de seu talento cômico e de seus roteiros misturados a alguma improvisação destinados a divertir a nobreza. Segismundo Spina, estudioso do teatro vicentino, explica que o autor era prestigiado na corte, pois possuía “grande vocação poética e apreciável formação intelectual” resultando daí sua intensa produção dramática. Escrevendo em português e castelhano, sofreu influência de Juan del Encina, no início de sua carreira, mas logo deixou de lado o estilo castelhano para delinear um modelo próprio e original⁸³.

Dessa forma, passou a aprimorar cada vez mais suas criações farsescas e religiosas o que o levou, por vezes, ao uso de uma sátira contundente, dirigida aos costumes sociais da época, esboçando certo moralismo, sem descuidar de sua concepção cristã de vida. Sua obra reúne autos, farsas, comédias, entremezes, monólogos, tragicomédias e moralidades, em uma mistura de pastoril com o religioso, ou ainda, de cavalheiresco com o alegórico⁸⁴.

Efetivamente, o gosto luso pelo teatro cômico não se extinguiu na obra vicentina, mas em relação à intensidade da produção cômica o mesmo não se pode afirmar. De acordo com Rebello, após Gil Vicente e durante o século XVII, a produção dramática lusitana foi extremamente pobre devido a alguns reveses. Segundo o autor: “A sanha do Santo Ofício contra as representações teatrais não ortodoxas, por um lado, e, por outro, a dominação espanhola conjugaram-se para esterilizar as fontes originárias do teatro português [...]”⁸⁵.

A presença das peças espanholas representadas pelas troupes castelhanas, segundo Serrão, se estendeu até o final do seiscentos⁸⁶. Todavia, em relação a dispersa produção teatral portuguesa do período, é digna de nota a colaboração de Manuel Coelho Rebello, com a *Musa Entretenida de Vários Entremezes*, publicada em 1658.

Durante o reinado de D. João V, algumas novidades começariam a alterar o panorama teatral luso. A influência cultural francesa chegaria decisivamente em

⁸³ SPINA, Segismundo. Carreira dramática. In: VICENTE, Gil. *O velho da horta; Auto da barca do inferno; Farsa de Inês Pereira*. Introdução, comentários e estabelecimento de textos Segismundo Spina. 37ª edição. São Paulo: Atelie Editorial, 2003, p. 17.

⁸⁴ MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 34ª reimp. da 1ª edição de 1960. São Paulo: Cultrix, 2006, pp.40-42.

⁸⁵ REBELLO, Luiz Francisco. *Op cit*, p. 12.

⁸⁶ SERRÃO, Joaquim V. *Op cit*, pp 434-435.

Portugal, enfraquecendo assim a anterior predominância hispânica. Um dos traços dessa influência, apontados por Serrão, seria a criação da Gazeta de Lisboa, em 1715, sob a iniciativa de José Freire Monterroio Mascarenhas. A empresa tinha por objetivo informar aos portugueses as novidades estrangeiras e das colônias, em especial do Brasil.

A par do aumento da circulação de informação, os usos e costumes franceses, a moda dos vestidos, das cabeleiras postiças, bem como as novas formas de convívio vieram ganhar espaço na corte e fora dela. A França passava a ser então o referencial de civilidade a ser seguido em Portugal⁸⁷.

No âmbito da dramaturgia, o rei foi um grande incentivador teatral mandando construir o Pátio das Comédias, um dos teatros mais frequentados em Lisboa, com encenações cômicas de enredos mitológicos, quase todas com música. Em 1731, chegava a Lisboa uma companhia italiana de ópera, com atores, cantores, músicos, figurinos e inovações cênicas.

A ópera era o gênero teatral aristocrático por excelência e a amplitude de seu espetáculo unia encenação, música e canto. O relato principal é geralmente cantado. D. José era grande apreciador do teatro e da ópera. Já no início de seu reinado mandara edificar quatro teatros⁸⁸. As vésperas do terremoto dois deles estavam em funcionamento. Em janeiro de 1753, foi inaugurada a Casa de Ópera, em Salvaterra dos Magos, com a apresentação de “Didone Abandonata”.⁸⁹ Já, o edifício de maior projeção, pela sua beleza, foi sem dúvida a Real Casa de Ópera, ou Ópera do Tejo, inaugurada em abril de 1755, destinada ao deleite da nobreza, mas que viria a desaparecer com o terremoto, em novembro do mesmo ano. Em 1770, começou a funcionar o Teatro do Salitre, onde eram encenadas farsas e comédias destinadas ao divertimento popular.

Entretanto, a disponibilidade dos teatros para apresentação dos espetáculos passou por algumas adversidades. O Marquês de Pombal determinou através de um alvará de 1771, que apenas dois teatros funcionariam em Lisboa. Um deles, o Teatro da

⁸⁷ *Idem*, p. 410.

⁸⁸ FARIA, Miguel Figueira de *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio – História de um espaço urbano*. Imprensa Nacional Casa da Moeda: Lisboa, 2012, p. 95.
<http://books.google.com.br/books> Acesso em 10.10.2014

⁸⁹ Disponível em: <http://cmsm-paco-real-salvaterrademagos.blogspot.com.br/p/opera-de-salvaterra-de-magos.html> Acesso em 15.11.2014.

Rua dos Condes, estava destinado à apresentação de comédias e óperas italianas; e o outro, o Teatro do Bairro Alto, apresentava a comédia portuguesa. Laureano Carreira, estudioso da ação da censura ao teatro, explica que o controle dos espetáculos vinha desde a década de sessenta, quando os teatros da capital passaram a trabalhar de forma irregular⁹⁰.

1.3.1 - A Censura

Com relação aos folhetos cômicos, especificamente, o processo de fiscalização da cultura zelava pela aplicação de alguns critérios, tais como: não apresentar coisa alguma que atentasse contra a fé, os bons costumes, as leis, ou as ordens de Sua Majestade⁹¹. A normatização não se aplicava apenas a produção literária local, se estendendo a publicações estrangeiras que chegassem a Portugal, em qualquer formato, hipoteticamente “perniciosíssimos para a Igreja e a Monarquia”.

A atuação da censura nos países católicos, de longa data tentava controlar a impressão e a exibição de conteúdos, particularmente quando se referissem aos membros do clero, aos dogmas cristãos ou negassem a moral cristã. A proximidade entre Igreja e Estado resultava em preocupação constante com os conteúdos levados a público.

Os impressos cômicos que obtinham a licença de impressão e circulação apresentavam em sua última página a frase: “Com licença da Real Mesa” quando do exercício da Real Mesa Censória (1768-1787); ou “Com licença da Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros”, uma reformulação feita por D. Maria I na anterior instituição criada por Pombal. Na verdade, ela manteve os mesmos princípios reguladores da Real Mesa, mas a principal preocupação passou a ser a entrada de livros proibidos vindos de outros países. As licenças aparecem impressas em boa parte das pequenas peças, conforme se vê nas ilustrações 1 e 2.

⁹⁰ CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988, p. 52.

⁹¹ *Idem*, p. 117.

F I M.



LISBOA, Na Officina de Domingos Gonsalves. Anno 1783.
Com licença da Real Meza Censória.

Ilustração 1 – última folha do Entremez *Da Doutora Brites Marta*.

4 GER

F I M.

LISBOA : Na Offic. de FRANCISCO BORGES DE SOUZA. Anno 1791.
Com licença da Real Meza da Comissão Geral sobre o Exame, e Censura dos Livros.

TC
441

Ilustração 2 – última folha do Entremez *A jornada do Bem-Fica, feita em burrinhos à moda*.

No entanto, nem todos os entremezes traziam as licenças impressas, por exemplo, o Entremez intitulado *O Alardo na Aldêa*⁹², conforme podemos notar na ilustração 3. A ocorrência pode ser um indício de flexibilidade com relação aos entremezes, para o qual Aníbal Pinto de Castro tenta chamar atenção. O autor informa que, em 1770, o entremez rivalizava com a ópera a preferência popular, o que perduraria ainda, pelo menos até 1792, segundo ele, devido à decadência do teatro lírico⁹³.

Se, por um lado, a flexibilidade se explicaria em face dos assuntos abordados não apresentarem ameaça ao poder monárquico, aos costumes ou a religiosidade, podendo sugerir certa cumplicidade em relação aos autores anônimos; por outro, não explica a propagação, a comercialização e a circulação de peças impressas sem as licenças necessárias, por vezes também sem autoria. A ausência das licenças específicas para a circulação dos entremezes pode denotar o descontrole do aparelho censório sobre a circulação de manuscritos e impressos. De qualquer maneira, se observa que existia uma produção cultural circulando, talvez de modo furtivo, como um recurso para fugir aos custos das licenças, ou simplesmente uma forma de burlar a fiscalização estatal.

⁹² Novo Entremez *O Alardo na Aldêa*. Sem data e oficina de publicação.

⁹³ CASTRO, Anibal Pinto de. *Catálogo da Colecção de Miscelâneas. Teatro* v. 1 Coimbra: Publicações da Biblioteca Geral da Universidade, 1974, prefácio.

*Catalogo dos Livros que se vendem na Loja de Mathias José
Marques da Silva , na Rua do Ouro N. 4. junto ao Ter-
reiro do Paço.*

Cathecismo de Montpellier , com o Tratado da Civilidade.
Visitas ao Santissimo , com as Devoções da Senhora da Rocha.
Relicario Angelico de Jesu Christo , com as Devoções da Senho-
ra da Rocha. Livro para assistir ao Santo Sacrificio da Missa
Manual da Missa , e varias Orações. Manual Devoto para assistir
á Missa. Cartilhas do Mestre Ignacio. Oração Mental. Escóla de
Politica. Escóla Fundamental. Sacerdario Portuguez. Aventuras de
Ulysses. Grammatica Portugueza de Lobato. Cartas das Primei-
ras Letras. Taboadas de Livro. Taboadas de folha. Pautas. Tres-
lados.

Comedias, Convidado de Pedra , ou o Dom João Tenor.
Vinda Inopinada. Saloto Cidadão. Confusão de hum Retrato.
Dom João de Alvarade. Mira em Susa. Caro Custa o Querer
Bem. Leonide. Xale Drama , em 3 Actos. Estalagadeiro de Milão.

Tragedias, Dona Ignez de Castro. Oráculo Reconhecido.

Actos, Princeza Magalona. Emperatriz Porcina. Donzella
Theodora. Historia do Grande Roberto. Historia de Carlos Mag-
no. Historia de Valdevinos. Livro do Infante Dom Pedro. Acto
de Santa Catharina. Acto de Santo Aleixo. Acto de Santa Ge-
noveva. Acto de João de Calaes.

Entremezes, Correição das Vaidosas. Medico Fingido,
ou a Doente Namorada. Doutor Sovina. Me tra Abelha. Galego
Lorpa. Alardo na Aldêa. Criada Ladina. Encantos de Caspim.
Castigo de Abeção. Paralta Malcriado. Velhice Namorada. Ve-
lha Garrida. Casa de Pasto. Arte de Fourear. Malicias das Mu-
lheres. Sem Cerimonias com que os homens enganão os rapazes.
Chocalho.



Tc
560

Ilustração 3 – última página do entremez Alardo na aldêa. S/ as licenças, s/d de
publicação e oficina de impressão.

1.3.2 – A Autoria

No tocante à autoria, grande parte dos entremezes é anônima, como vemos na ilustração 4. Todavia, esta não é uma regra já que alguns apresentam o autor, como José Daniel Rodrigues da Costa (1757-1832), ou *Josino Leiriense* (pseudônimo árcade), que assina uma das peças incluída na presente pesquisa – *A Esparrella da moda*, publicada em 1784, apresentada no Theatro do Salitre. São escassos os dados biográficos conhecidos do autor. Sabe-se que manteve certa rivalidade com Bocage, também árcade, gozando da proteção de Antonio Joaquim de Pina Manique, irmão de Diogo Inácio de Pina Manique (1733-1805), superintendente de polícia nos reinados de D. José e D. Maria I. Outro caso de texto assinado é o Entremez *Da Doutora Brites Marta*⁹⁴, publicado em 1783, que seria de Pedro Antonio Pereira, o qual se intitula ‘cômico portuguez’. Contudo não se encontrou nenhuma referência ao suposto autor.

24

NOVO ENTREMEZ
INTITULADO
O CASTIGO BEM MERECIDO
A PERALTICE VAIDOZA.

A C T O R E S.

<i>Armelindo</i> , Peralta.	<i>Hum Mestre de Dança.</i>
<i>Pantalaô</i> , Seu Tio.	<i>Hum Mestre de lingoas.</i>
<i>Valerio</i> , Amigo de Armel.	<i>Hum Arrieiro.</i>
<i>Clarice</i> , Filha de Pantalaô.	<i>E hum Criado.</i>



Ilustração 4 - Novo Entremez intitulado *O castigo bem merecido à peraltice vaidosa*. Lisboa: Officina de Antonio Gomes, S/D [178-]

⁹⁴ Entremez *Da doutora Brites Marta* de Pedro Antonio Pereira. Lisboa, Officina de Domingos Gonçalves, 1783.

Em certa medida, o anonimato tende a indicar que havia uma estratégia corrente entre os escritores⁹⁵, se levarmos em conta o contexto de uma sociedade ‘vigiada’, alimentada pela intriga, onde o jogo dos relacionamentos poderia render dádivas e mercês. Veja-se o exemplo da obra *Filosofo Solitário*, publicada em 1786/1787, sem a identidade do autor-tradutor e que causou grande polêmica no meio literário luso. Da mesma forma, pode-se supor que os autores anônimos dos entremezes usassem a ocultação, provavelmente sabendo que seu posicionamento seria interpretado como compromisso com esta ou aquela corrente política ou filosófica.

O anonimato era um recurso usado pelos doutos, pelos homens de letras, já nos séculos XVI e XVII, porém por outras razões. Escritores e também as escritoras, “sentiam-se incomodados com a ideia de ‘publicização’, sob o pretexto de que seus escritos seriam vendidos ao público em geral”. O assunto fazia com que poetas e escritores fizessem circular seus trabalhos em um círculo social íntimo e entre amigos, em cópias manuscritas. O modo ‘privado’ de circulação concorria para a criação de vínculos sociais entre os indivíduos.⁹⁶

1.3.3 – A Opinião pública

Considerando o contexto de crise das bases políticas do Antigo Regime e das perturbações devidas às iniciativas revolucionárias francesas, percebe-se que o anonimato era uma via de comunicação através da qual os autores poderiam exercitar e expressar oposição, crítica, denúncia e questionamento. Conforme salienta Chartier, “a liberdade crítica que é apanágio dos letrados”, em certa medida, se poderia exercer em razão da generosidade real.⁹⁷

Desta forma, a expressão da crítica poderia atender a necessidades mais urgentes da sociedade. Buscava-se reforçar a ordem e a hierarquia, provocando a

⁹⁵ ARAUJO, Ana Cristina. *O Filósofo solitário e a esfera pública das Luzes*. In: Estudos de Homenagem a Luís Antonio de Oliveira Ramos. Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, pp 197-210.

⁹⁶ BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia de Gutemberg à Internet*. 2º edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 52.

⁹⁷ CHARTIER, Roger, O homem de letras. In: VOVILLE, Michel. (Dir) *O homem do Iluminismo*. 1ª Ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997, p. 121.

apreciação do comportamento dos indivíduos, de suas escolhas, bem como de seu convívio em sociedade, algo inerente aos entremezes. José Augusto Alves explica que, neste momento, a “crítica literária poderia fundir-se com a crítica política dando origem a fenômenos de opinião”⁹⁸, notadamente porque ela afetava o entendimento dos indivíduos acerca de sua visão de mundo.

O teatro cômico, em certa medida, ao apresentar os atritos e divergências sociais instigava fenômenos de opinião. O intento procurava atender ao objetivo da comédia, por um lado, preservando seus princípios artísticos, mas também, por outro, compondo o imaginário social. Temos em vista que a opinião pública, para o universo do teatro cômico setecentista, não se restringia às esferas de opinião esclarecidas, ou cultas, podendo extrapolar para a esfera popular. Consideramos, particularmente, questões que debatem e “colocam em jogo as experiências quotidianas, mobilizadas e transformadas em argumentos”⁹⁹.

Acerca da construção da opinião pública¹⁰⁰, Jürgen Habermas, em seu estudo investigativo sobre o público e o privado, explicita que a publicização do privado e o estímulo à formação de opinião consistiam em instrumento básico através do qual a burguesia letrada buscava subverter as relações socioeconômicas vigentes mantenedoras do poder monárquico¹⁰¹.

A tendência de provocar fenômenos de opinião, com objetivos ideológicos, políticos ou morais, para reprovar figuras ou situações condenáveis e comprometedoras das interações sociais, não foi apenas objeto de entremezes. Um manuscrito satírico dirigido à cantora de ópera Anna Zamperini, comenta sua estada em Lisboa.

A atriz provocou grande tumulto no meio masculino luso devido a sua beleza e embora não fosse muito jovem teria conquistado muitos admiradores e apaixonados, entre eles o filho do Marquês de Pombal, além de um brasileiro, o padre oratoriano Manuel de Macedo Pereira de Vasconcellos. Ao deixar Portugal

⁹⁸ ALVES, Jose Augusto dos Santos. *A opinião pública em Portugal (1780-1820)*. Tese de doutorado da Universidade Aberta de Lisboa, Lisboa, 618 p.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ Dispomos do conceito de opinião pública enquanto um conceito operacional que nos leva a entender as práticas discursivas dos diversos saberes, verdadeiros ou verossímeis – como é o caso do discurso teatral.

¹⁰¹ HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 14.

expulsa por Pombal, Zamperini levava consigo cerca de trinta bestas de carga carregadas de riquezas, merecendo por isso muitos versos e poemas, tanto de seus amantes quanto de seus detratores, nos quais se destacavam seus naturais atributos¹⁰². Vale citar a passagem do poema, de conteúdo laudatório, dedicado a atriz:

Zamperini, cantas bem,
Não representas mui mal,
Segues o teu natural,
Aos mais logrando se inda alguém
Há por ahi que te dê
E já que a Côrte assim vê
Figurar tantos vilões,
Chupa-lhe embora os dobrões,
Até que os deixes a pé.

Outras vezes, os autores procuravam dirigir-se ao *curioso leitor* – expressão muito usada na apresentação de impressos a fim de cativar sua atenção – de modo a alertá-lo em vista de uma opinião comum acerca dos comportamentos dos indivíduos, como em relação aos brasileiros que iam a Coimbra para estudar. No impresso cômico *Conselhos que dá um brasileiro veterano a todos os seus Patrícios, que chegarem a esta Corte*¹⁰³ se fazem algumas observações acerca dos costumes da sociedade.

Diz o impresso: “Não esperes Brasileiro,/ Por mais finezas, que faças,/ Alcançar de Lizia bela/ Os mimos das suas graças,/ Toma hum maduro conselho,/ De quem experiente falla;/ Não respondas a seus ditos,/ Não dês credito, ouve, e calla.” O autor do referido impresso sugere ao estudante brasileiro que dedique todo seu tempo ao estudo, ao amor a Deus, ao Rei e a Rainha e que procurasse estar em companhia de pessoas honradas e homens doutos para que obtivesse ‘sãs instruções’.

Frente ao agrado da coletividade, fermentando ou não a discussão acerca dos fundamentos da ordem vigente, tratava-se também de suprir as novas demandas culturais decorrentes das transformações da sociedade e do enriquecimento da

¹⁰² O poema citado encontra-se na Biblioteca Nacional de Lisboa, com o título Zamperineida métrica-laudativa-satyrica ou coleção das obras poéticas pró e contra, feitas em Lisboa à cantora Anna Zamperini e ao padre Manoel de Macedo, 1774. PIMENTEL, Alberto Apud RIBEIRO, Arilda I. M. *Vestígios da Educação Feminina no Século XVIII em Portugal*. SP: Arte & Ciência, 2002, pp 109-110.

¹⁰³ *Conselhos que dá hum Brasileiro Veterano a todos os seus Patrícios que chegaram a esta Corte*. Lisboa: na Oficina de Francisco Sabino dos Santos, 1778.

burguesia. Carl Israel Ruders, pastor protestante que conviveu com parte da sociedade lusa, exceto a nobreza e a aristocracia, devido a sua condição religiosa, ao contrário de outros viajantes estrangeiros, não possui a mesma maledicência em relação aos portugueses. Em suas cartas percebe-se que ele não se deixa levar pelo constante denegrir dos costumes lusitanos. Ao falar sobre o teatro comenta que não havia, da parte do Príncipe, subsídios aos espetáculos, aos empresários ou aos artistas, e a situação deles dependia “exclusivamente do público”. Dessa forma, empresários, atores, cantores “tinham o maior interesse em conquistar e conservar as suas boas graças”.¹⁰⁴

Ou seja, ainda que no período Portugal estivesse longe de ser uma sociedade capitalista, ou de consumo, o teatro de entremezes já era um produto demarcado, fora das esferas de mecenato oficial ou da nobiliarquia. As pessoas compravam teatro, seja na forma de cordéis, seja na forma de suas encenações. Nesse sentido, identificava-se com uma cultura burguesa.

Assim, ele pode ser pensado, como sugere Lopes e Saraiva, como pertencente ao “nascimento de uma sociedade de consumo” disposta a desfrutar de produtos culturais, como teatro, música, poesia, literatura, dança, produtos anteriormente apenas ao alcance da nobreza e da aristocracia. A sociedade, em geral, tornara-se um segmento interessante para a fixação destes mesmos produtos no pacote das novas bases da sociedade burguesa, visto que neste período, grande parte dos autores não estava mais sob o regimento do mecenato aristocrático ou político passando a depender de um editor e ainda mais do público¹⁰⁵.

A pequena peça *Anatomia Cômica*¹⁰⁶, publicada em 1789, satiriza este novo estado da dramaturgia desvelando o funcionamento das companhias teatrais. A peça zomba da figuração dramática, do trabalho dos atores e da escolha dos enredos pelos empresários. No corpo de personagens está Gellazio, o empresário, Pascallino, o maquinista, Ambrozio, o cômico, Aurelia, Dama do teatro, Matuzio, um gracioso e cinco autores estropiados tentando vender seus escritos. Gellazio estava inquieto e ao

¹⁰⁴ RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal. 1798-1802* Tradução de Antonio Feijó. 1ª edição Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981, p. 89.

¹⁰⁵ SARAIVA, Antonio Jose, LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 13ª edição Lisboa: Porto Editora, 1955, p. 592.

¹⁰⁶ Pequena peça *Anatomia Cômica*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1789.

mesmo tempo aborrecido com “tantos compositores infernaes que contaminão o theatro”¹⁰⁷.

Além disso, havia a preocupação em cumprir seu compromisso com aqueles “a quem não posso faltar para tomar algumas obras contra minha vontade”¹⁰⁸. Os espectadores poderiam desgostar da apresentação, mas já havia reservado os camarotes e se o pior sucedesse o empresário teria seu crédito abalado. Ambrozio, o cômico, se queixa, pois desta maneira, Gellazio não atendia nem ao gosto dos espectadores nem ao trabalho do ator e diz que preferia ganhar menos em outro teatro a representar peças incultas. Pascalino, então, sugere ao empresário algumas medidas para ele mandar embora os importunos compositores de frivolidades.

Certamente não tomamos o referido entremez como um depoimento fiel acerca do fator comercial do teatro, mas como quadro ilustrativo onde se destaca o viés econômico que envolvia a comercialização das peças em face do agrado dos portugueses. Nota-se na fala do empresário, sutilmente sugerido, o desacordo em apresentar peças que poderiam contrariar o gosto popular.

A comercialização do divertimento se encontra textualmente em alguns entremezes que trazem na última página do folheto uma *advertência*, um *comunicado*, ou uma *notícia* de outras publicações teatrais¹⁰⁹, aos quais hoje chamaríamos de ‘propaganda’ de produtos culturais disponíveis para a venda como podemos conferir na ilustração 5.

LISBOA : Na Offic. de FRANCISCO BORGES DE SOUSA.

Anno de 1792.

Com licença da Real Meza da Commissão Geral sobre o Exame, e Censura
dos Livros.

Vende-se em casa de Joaquim de Pinna Mercador de Livros af.
sistente nas casas dos Religiosos de S. Domingos, na escada N. 3.ª
com a frente para o Rocio, onde se achará buma grande coleção de
Comedias, e Entremezes, escolhidas dos melhores Autores.



Tc
339

Ilustração 5 – página final do entremez *Casamento por nova idéia*, publicado pela Officina de Francisco Borges de Sousa, em 1792.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 1.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 2.

¹⁰⁹ CARREIRA, Laureano. *Op cit*, p. 20.

Em outros países, a propaganda em impressos se desenvolvia desde o século XVII e em Londres, desde a segunda metade do seiscentos. As páginas iniciais ou finais dos impressos e livros poderiam trazer anúncios de outros produtos vendidos pelo mesmo editor ou livreiro¹¹⁰.

A par dos anúncios comerciais, outro aspecto informativo chama atenção. Em meio aos diálogos existem comentários de acontecimentos da época colocados na fala de um determinado personagem caracterizando-o no papel de um “novelista”. O perfil do novelista corresponde ao exercício de um periodismo oral antecipando a notícia impressa, uma forma de comunicar e transmitir oralmente ou em manuscritos as novidades políticas, intelectuais, econômicas e técnicas. Conforme Alves, o “hábil mercador de notícias” estava presente em toda Europa, inclusive em Portugal, e agia como uma fonte de informação na qual se baseava a imprensa periódica. Os novelistas atuavam juntamente com outros grupos sociais, como artesãos, comerciantes, escritores panfletários e de folhetos de cordel, constituindo uma espécie de mercado negro da notícia, onde eles seriam os principais faturadores¹¹¹.

Encontramos o curioso personagem no *Novo Entremez, intitulado O novelleiro extravagante, e o poeta vaidoso, com grande desordem, que lhe succedeo na casa do velho rabugento nas assembleias das filhas*¹¹², publicado em 1789. Valdevinos, um peralta ‘novelista’, comenta com Zangão, o poeta: “Esta revolução há de acender a guerra em toda a Europa”¹¹³. Contudo, Zangão está preocupado com os poemas. O Peralta continua e se refere à notícia da ‘Gazeta’ sobre os “grandes exércitos, que atacam o Turco”. Ele se posiciona tendendo a tomar partido dos Othomanos.¹¹⁴ Zangão, porém, não compartilha da mesma posição de Valdevinos e satiriza aos Gazeteiros colocando em dúvida a autenticidade das notícias.

Já em outro entremez, *O castigo bem merecido à peraltice vaidosa*¹¹⁵, sem data de publicação, aparece a divulgação das novas tendências culturais. O

¹¹⁰ BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia de Gutenberg à Internet*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006, p. 62.

¹¹¹ ALVES, Jose Augusto dos Santos. *Op Cit* pp. 269-270.

¹¹² *Novo Entremez, intitulado O novelleiro extravagante, e o poeta vaidoso, com grande desordem, que lhe succedeo na casa do velho rabugento nas assembleias das filhas*. Lisboa, Typografia Nunesana, 1789.

¹¹³ *Idem*, p. 5.

¹¹⁴ *Idem*, p. 10.

¹¹⁵ *Novo Entremez intitulado O castigo bem merecido à peraltice vaidosa*. Lisboa: Officina de Antonio Gomes, S/D [178-].

protagonista, Armelindo, um peralta, abre a primeira cena lendo entusiasmado *Marília* de Dirceu, pseudônimo árcade de Tomás Antonio Gonzaga.

Há que se ressaltar, também, algumas versões românticas, na medida em que compõem historietas sentimentais, de amores impossíveis, de donzelas prometidas em casamento, de casamentos indesejados pelos pais e as cartinhas de amor. Com efeito, de longa data, o amor – aliado ou não ao propósito do casamento – é um dos temas de ampla inspiração nas artes, na literatura, na poesia e na dramaturgia.

A apreciação de aspectos peculiares do entremez, certamente nos permite explorar mais de perto a sua sugerida eficácia. Observando a articulação dos temas, a interação dos personagens, a construção das intrigas, tensões e o jogo social, é possível refletir acerca do posicionamento dos autores, bem como o desenrolar dos enredos.

1.3.4 – Estrutura textual

A particularidade inerente ao entremez está ligada ao fato de as pequenas peças destinarem-se ou não à encenação, o que atende a uma característica própria da arte dramática em sua ambiguidade contraditória: um espetáculo teatral termina imediatamente no passado. No entanto, o texto teatral permanece, em forma literária, dando continuidade à arte¹¹⁶.

O formato impresso proporciona a observação de alguns elementos estruturantes dos enredos dramáticos, possibilitando o entendimento da narrativa cômica. Segundo Carlo Segre, “narrar é uma realização linguística mediata que tem por finalidade comunicar a um ou mais interlocutores uma série de acontecimentos, de modo a fazê-los tomar parte no conhecimento deles, alargando assim o seu contexto pragmático.”¹¹⁷

Os textos dos entremezes manifestam a especificidade de representar uma história breve e costumeira, com argumentação clara, que se remete ao seu próprio tempo e contexto histórico. O enredo em si se desenvolve de maneira objetiva e satírica, expondo o convívio privado familiar, as relações entre pais e filhos, bem

¹¹⁶ BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004, prefácio.

¹¹⁷ SEGRE, C. *Narração/narratividade*. Enciclopédia Einaud, vol. 17. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989, p. 58.

como os desentendimentos em virtude das mudanças nos hábitos sociais. Frequentemente, no decorrer da narrativa, os autores contrapõem princípios morais que, por vezes, nos remetem a moral religiosa versus novas tendências modernas.

O significado das riquezas materiais, o bom uso da razão, da tolerância e do perdão, bem como a questão do castigo pela desobediência dos filhos, o arrependimento pelo mau comportamento, juntamente com certa dose de erotismo e sedução no trato da conquista amorosa também são assuntos abordados. Chama atenção o final das peças que, tanto pode se encerrar com casamento e final feliz, como pode terminar em pancadaria, quando uma burla é armada para enganar um velho rico.

As pequenas peças decorrem, invariavelmente, no espaço citadino. Contudo, existem umas poucas peças que contrariam esta norma, como é o caso de uma peça cujo enredo se passa fora da cidade, o entremez *O alardo na aldêa*.¹¹⁸

Os títulos, constantemente, podem expressar uma síntese da abordagem da peça¹¹⁹. Por exemplo, *As desordens do Peralta*¹²⁰ apresenta o mau comportamento de um filho que perdeu no jogo certa quantia de dinheiro de seu pai. O título também pode se reportar a um determinado personagem procurando adjetivá-lo, como: *O estudante bazofio e desgraçado*¹²¹ que trata de uma tentativa de casamento mal sucedida por parte de um estudante de Coimbra. Encontra-se, ainda, o anúncio de um desfecho, como: *O libertino castigado e a prisão no jogo de bilhar*¹²². O entremez aborda o caso de um filho dado à libertinagem, jogo e teatros. O pai o castiga pela má conduta, manda prendê-lo, juntamente com seu criado, e ele é enviado para Índia.

Na maioria das pequenas peças, a sala é o espaço onde se desenvolve o diálogo dos personagens. É neste cômodo que predomina também a ação de personagens masculinos e só posteriormente ‘sobem’ ao palco as personagens femininas. Algumas peças, porém, trazem outras indicações dos espaços físicos onde

¹¹⁸ Novo Entremez *Alardo na Aldêa*. S/D, nem oficina de impressão.

¹¹⁹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. SP: Martins Fontes, 1996, p. 36.

¹²⁰ Entremez *As Desordens do Peralta*. Lisboa, Oficina de Filipe da Silva, e Azevedo, 1784.

¹²¹ Novo entremez *O estudante bazofio e desgraçado*. Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1787.

¹²² Pequena peça *O Libertino Castigado, e a prisão no jogo de bilhar*. Lisboa, Oficina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

se passam as cenas: uma loja, uma praça, uma vista de casas, indicação esta que é feita apenas para a primeira cena da peça.

A escrita teatral vinha, aos poucos, modificando-se desde a retomada dos clássicos no renascimento, quando a poesia predominava, em virtude da releitura de Horácio, Aristóteles e de questões de teorização estética. Até o século XVII, algumas comédias eram escritas em versos destinados à recitação.¹²³ Aos poucos, porém, os autores passariam a escrevê-los em verso e prosa, e mais tarde, apenas em prosa, como se nota em grande parte das peças publicadas nos últimos anos do setecentos. Percebe-se ainda que, no caso dos entremezes, não havia um propósito em contribuir para este ou aquele estilo literário, pois sua linguagem, de certa forma, procurava direcionar-se mais aos gostos do mercado.

Deste ponto de vista, os recursos linguísticos empregados nos entremezes compõem uma linguagem peculiar, com inúmeros termos contendo significação específica para o contexto de sua época, gírias diríamos hoje. Um exemplo interessante é o termo “sécia”, usado para se referir a pessoas de má índole e com pesado teor pejorativo¹²⁴. Encontramos o termo no entremez *As Desordens do Peralta*¹²⁵. Lucio Brandão, pai de um Peralta, usa o termo ao dirigir-se a André Tarello, seu filho. Para Lúcio, o filho era um sécia cotidiano, “tollo, poeta declarado, ignorante conhecido, bugio nos versos, cão na vergonha, assentado na ignorância e falta de juízo”.¹²⁶ Sécia também era a moça, ou “a menina solteira, toda prezada de ser bem namorada, e muito bem festejada no namoratório. [...] com seu desgarrar¹²⁷ deitando o pezinho à francesa, por parecer sécia.”¹²⁸ Este tipo feminino aparece no entremez *Os Disgostos que teve huma sécia de Lisboa, por amor do seu amante*¹²⁹. Assim como este, vários outros, aos quais veremos posteriormente, implicam modos de tratamento que definiam antecipadamente certos personagens.

¹²³ SARAIVA, Antonio Jose, LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editora Porto. 13ª edição, 1995, p. 417.

¹²⁴ Stamperia Baglioni. *Diffinição da Sécia*. In Venezia: Nella Stamperia Baglioni, 1746. Disponível em: <http://purl.pt/342> Acesso em 21.05.2013

¹²⁵ *As Desordens do Peralta*. Lisboa, Officina de Filipe da Silva, e Azevedo, 1784.

¹²⁶ Stamperia Baglioni. *Op cit*, p. 5.

¹²⁷ Ver glossário, pp. 127-128.

¹²⁸ Stamperia Baglioni. *Op cit*, p. 22.

¹²⁹ Entremez *Os Disgostos que teve huma sécia de Lisboa, por amor do seu amante*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Sousa, 1789.

No decorrer dos diálogos, entre as falas, por vezes, se encontra a indicação “à parte”. A didascália serve para os autores determinarem o modo de ação de um personagem, embora este não seja um recurso muito frequente. Todavia, o uso das modinhas, ou árias, pequenas estrofes musicais cantadas no início, durante ou no final da peça se encontram frequentemente. O recurso musical proporcionava certo tom de ópera ao entremez, gênero ao qual ainda estava ligado.

O canto de encerramento servia para anunciar um final moralizador, como por exemplo, no entremez intitulado *As Loucuras da Velhice*¹³⁰. Contudo, outros entremezes poderiam terminar em tapas e brigas, um recurso cômico próprio do formato, usado como resultado de trapalhadas e burlas, como na peça intitulada *O Estudante Bazofio e Desgraçado*¹³¹. Vale destacar o gosto luso pela música e serões musicais bem anteriores às últimas décadas do setecentos.

A combinação dos recursos dramáticos elencados se incorporava ao desenvolvimento linear da narrativa que se apresenta, majoritariamente, na esfera privada obedecendo a regra aristotélica das três unidades: tempo, espaço e ação. A unidade de ação exprimia-se através da abordagem principal e ações secundárias, transcorrendo em não mais de 24 horas, em um determinado espaço ou em locais diversos.¹³² A recorrência à regra das três unidades foi um recurso adotado pelos dramaturgos do teatro francês, no século XVII como tentativa de instaurar certa sistematização ao desenvolvimento da narrativa. Retomada da *Poética* de Aristóteles, na verdade, as três unidades possibilitavam que os dramaturgos atribuíssem algum realismo às peças, valorizando o enredo, tornando o discurso teatral mais propício à inteligência.

Conforme se observou no decorrer das pesquisas, o entremez lusitano continha entre quatro até nove personagens, com larga predominância de personagens masculinos. Ao contrário da França, onde existiam atrizes encenando papéis femininos, em Portugal, durante o reinado de D. Maria, a rainha não permitia que mulheres atuassem no palco. Contudo, em carta datada de março de 1800,

¹³⁰ Entremez *As loucuras da velhice*. Lisboa, Officina Domingos Gonsalves, 1786.

¹³¹ Entremez *O estudante bazofio e desgraçado*. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1787.

¹³² MEGALE, Heitor. *Elementos da Teoria Literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975, p. 80.

Ruders afirma que já se contratavam atrizes para os papéis femininos nas apresentações do Teatro Nacional de São Carlos, situado na Rua dos Condes¹³³.

Um mecanismo chave da comicidade do entremez estava na nomeação das personagens. Compondo tipos caracterizados pelo comportamento, na maioria das vezes, este artifício nos remete a identificações estereotipadas e caricatas. Os autores anônimos procuram valer-se de concepções baseadas em ideias preconcebidas no intuito de valorizar a perspectiva cômica.

Vale salientar, no entanto, que este recurso já se encontrava presente no teatro de Gil Vicente. Denominações como: o doutor Cangalho, dona Perpétua, o criado Carrapato, a criada Campainha, o sallafrário, Pantalão, Denguice, Cornélio, entre outros, contribuíam para instigar o imaginário do espectador. Contudo, alguns personagens sofriam a interdição da censura como, por exemplo, as peças não apresentam padres ou clérigos, e nenhuma alusão a eles é feita. Nas peças também não aparecem crianças.

Maria José Martínez López, estudiosa do entremez espanhol do século XVII, explica que a questão da nomeação zombeteira, também tem por objetivo a rápida identificação dos tipos, pois são humorísticos por si mesmos¹³⁴. Embora as pequenas peças apresentem intenso uso do recurso, este não está presente de forma unânime. Nas últimas décadas do setecentos, em algumas peças, a identificação do personagem se faz tão somente por nomes próprios.

Sobretudo, o artifício do nome zombeteiro tende a indicar uma comicidade predeterminada por uma convenção atribuída pelos autores. Desta forma, os dramaturgos parecem não se preocupar com susceptibilidades psicológicas advindas desta ou daquela nomeação, pois o efeito marcadamente cômico dos nomes poderia provocar o riso pelas conotações específicas adquiridas no contexto em que eram empregados, já que tais conotações pressupõem ideias, conflitos, pontos de vista e confronto de vontades¹³⁵.

¹³³ RUDERS, Carl Israel. *Op cit*, p. 95.

¹³⁴ MARTÍNEZ LÓPEZ, María José. *El Entremés: Radiografía de um gênero*. Toulouse. Universitaires Du Mirail, 1997, p. 149.

¹³⁵ *Idem*, p. 112.

Os personagens convivem em situações tensas de discordância nas quais se contrapõem velhos modelos fundados em princípios e valores morais tradicionais vigentes na comunidade às novas tendências que buscavam romper com o ultrapassado e instituir o novo. No jogo de oposição entre os personagens, os autores procuram posicioná-los de forma a indicar uma sociedade de hierarquia bem definida, orientada por padrões de comportamento vinculados a princípios e valores morais dogmáticos destinados a preservar a ordem comunitária e a eliminar toda frivolidade. Ao mesmo tempo, porém os autores procuram atualizar a sociedade em relação às “nações civilizadas”, diga-se a França.

De acordo com o corpus do presente estudo, dentre a majoritária presença de personagens masculinos, em particular, o ‘*Velho*’ exerce amplamente este mecanismo de oposição. Sua presença atende também aos objetivos práticos do teatro de comédia, pois estavam vinculados aos efeitos cômicos que o personagem suscitava¹³⁶. De certa forma, o *velho* é uma permanência herdada da *commédia dell’arte*, o Pantaleão, personagem tradicional da dramaturgia italiana. Vale ressaltar, no entanto, que ele está posicionado de forma estratégica em relação aos demais.

Contrapondo-se a ele, legítimo representante da tradição, os autores recorrem à disposição de figuras modernas procurando equilibrar a visibilidade artística dos personagens. Identificadas também pela sua posição social, representam as novas tendências e novos valores da sociedade. Estes personagens, na verdade, tendem a simbolizar homens jovens que comungam de algumas especificidades. Eles prezam, por exemplo, por valores de aparência, creem ser o que não são e tramam trapagens e burlas para alcançarem seus intentos. Estas características comuns os definem em função do elemento feminino, pois em boa parte das peças, estão a procura de um casamento, ou melhor, de um bom dote. Certamente poderão existir outras particularidades que os assemelham, mas a princípio, o Peralta, o estudante e o galã são os personagens que exercem sobre o Pai e o *velho* a pressão da intriga destinada a ridicularizar seus costumes. Especificamente e de acordo com o corpus selecionado de entremezes, interessa a este estudo, o Peralta, o personagem mais

¹³⁶ *Idem*, p. 109.

visado pelos autores anônimos. O personagem é típico do teatro cômico e, invariavelmente, simboliza o homem jovem moderno.

O corpo de personagens não se restringe aos já citados. Vale salientar, ainda, os personagens considerados de apoio, como os criados. Os criados constituem um grupo coeso e estão sempre presentes ao lado de seus senhores. Sua especificidade viabiliza a exposição temática das narrativas funcionando como apoio dialogal para os demais personagens¹³⁷. Assim como o primeiro Zanni da commédia dell'arte, os criados dos entremezes também são espertos e espirituosos. Particularmente, nas relações amorosas são eles que fazem a ponte entre os pretendentes facilitando sua entrada no espaço privado. Em relação aos criados ingênuos e estúpidos, tão freqüentes na commédia dell'arte, parece não haver qualquer interesse nestes por parte dos autores de entremezes.

As personagens femininas, por sua vez, são colocadas em segundo plano, na maioria das vezes. São personagens passivas, que sofrem a ação, pois seu entendimento de mundo parece irrelevante. As mulheres se identificam tão somente pela sua posição social dentro da família. Contudo, elas não escapam aos estereótipos. Os autores as caracterizam de dois modos: são detentoras do impulso erótico, atributo das paixões e do amor, expressos nas situações do casamento pela livre escolha e manifestam acentuado gosto pelo convívio social. Vale salientar que algumas vezes estes dois aspectos estão conjugados.

Frequentemente, o aspecto erótico acompanha o modelo tradicional feminino, pois seu principal interesse é casar e de preferência com um Peralta. Jovem e formosa, seu traço marcante é a leviandade de conduta. Movendo-se também pelo impulso erótico está a mal casada, um modelo menos frequente. Neste caso, porém, a personagem atende a um sistema de oposição entre figuras quando contrasta com o velho e antiquado marido¹³⁸. Também age pelos impulsos eróticos, a velha viúva em busca de um marido jovem.

O tipo feminino moderno mais comum é da jovem filha. Ela se destaca pela resistência aos ditames do casamento contratado, defendendo o direito de escolher seu futuro marido. Ela procura acompanhar as novas sociabilidades e a moda. Ela pode se

¹³⁷ *Idem*, p. 135.

¹³⁸ *Idem*, p. 125.

destacar como a sécia, a frança ou a presumida, ou seja, a moça fútil e fixada na moda. A jovem da moda é a expressão da frivolidade feminina¹³⁹ de seu tempo. Sua índole cômica está ligada às trapaças e burlas que se desenvolvem com a ajuda das criadas para driblar as determinações casamenteiras dos pais e se casarem com um Peralta, como se lê na pequena peça *Esparrella da moda*¹⁴⁰.

As criadas, assim como vimos com os criados, compactuam das artimanhas matrimoniais contribuindo para a realização dos casamentos de suas amas e assim também os próprios enlaces. Contudo, em alguns entremezes, elas podem aparecer apenas como serviçais, reclamando de suas condições de trabalho.

Além destes, mas também envolvidos direta ou indiretamente no meio familiar, alguns personagens complementares podem servir de apoio aos personagens principais. Sua presença funciona como uma tela de fundo onde sobressai a figura principal¹⁴¹. No caso do entremez lusitano, por vezes, eles desempenham tarefas cênicas, introduzindo objetos ou outros personagens, o que contribui para a sensação de movimento da peça.

Enquanto um produto cultural popular, o entremez estava destinado a um público de gosto menos exigente, mas nem por isso um público perante o qual a representação das situações ridículas da sociedade passaria despercebida. A caracterização estereotipada de dois personagens, em particular, o *Velho* e o *Peralta*, mesclava o satírico e hilariante com prováveis intenções educativas e moralizadoras, exatamente pela tensão e pelo jogo de forças levados aos espectadores, preservando assim o objetivo da comédia.

¹³⁹ *Idem*, p. 133.

¹⁴⁰ Pequena peça *Esparrella da Moda* composta por José Daniel Rodrigues da Costa. Lisboa, Officina de Domingos Gonsalves, 1784.

¹⁴¹ MARTÍNEZ LÓPEZ, Maria José. *Op cit*, p. 135.

2 – Personagens Familiares

Em um contexto de significativas transformações, a influência das Luzes teriam potencializado mudanças no convívio da sociedade, na segunda metade do século XVIII, em Portugal. Maria Antonia Lopez, estudiosa das sociabilidades portuguesas em fontes do teatro de cordel¹⁴², explica que o espaço domiciliar estava experimentando uma inovação nas formas de relacionamento. Ao contrário do ocorrido na primeira metade do século, as mulheres, por exemplo, fossem filhas ou esposas eram chamadas ao convívio mais próximo do sexo oposto.¹⁴³

De fato, os autores dos entremezes, repetidamente, procuram expor a versão cômica e satírica do cotidiano de uma família moderna. Contudo, a sociedade do Antigo Regime dividia-se em grupos de indivíduos titulares de um mesmo estatuto social determinado pela tradição familiar. Parece não existir a preocupação rigorosa dos autores em situar este ou aquele grupo, já que o alvo da zombaria, procurando estimular a formação de opinião era, na realidade, o Peralta e os novos hábitos modernos.

Entretanto, convém observar, segundo a ótica dos autores, o detalhamento dos aspectos sociais e das referências culturais, não só como forma de identificar a expressão de uma época ou de uma determinada sociedade, mas também, como explica Antonio Candido, como forma que nos permite situar os personagens historicamente¹⁴⁴. Assim, a investigação proposta pode convergir com a realidade, por exemplo, na recorrência dos temas, mas ao mesmo tempo, pode divergir dela nas esferas de atuação, conservando aí a dimensão ficcional da obra.

Desta maneira, para refletir acerca do significado de projeção do Peralta, se faz necessário acompanhar também, porém em menor proporção, a construção de outros tipos que dialogam e compartilham do universo de suas ações interagindo com ele no âmbito doméstico. Compondo o segundo plano da ação está: o Pai, o Velho pretendente, as mulheres e os criados.

¹⁴² LOPES, Maria Antonia. *Mulheres, espaço e sociabilidade* A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII). Livros Horizonte Ltda, 1989, p. 66.

¹⁴³ *Idem*, p. 52.

¹⁴⁴ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965, p. 7.

2.1 O Pai

O entremez intitulado *Os desgostos que teve huma sécia de Lisboa, por amor do seu amante*¹⁴⁵, publicada em 1789, apresenta os desentendimentos entre um Pai, Pancrácio e sua filha. A intriga se desenvolve em torno de uma carta destinada a Silvia, a filha. A carta fora enviada por Ernesto, um peralta, pretendente amoroso desta, através de Disfarce, seu criado. No entanto, por uma trapalhada do criado, que ao tentar entregar a carta se vê as voltas com um ‘guarda portão’, ou seja, um cão de guarda vigilante, a carta vai parar nas mãos de Pancrácio.

O Pai interroga Silvia sobre o ‘escrito amatorio’, mas ela se diz inocente. O Pai, então, se põe a defender os antigos costumes, assim como sua autoridade, afirmando: “Não quero doutorices, os casamentos dos filhos devem ser á escolha dos Pais, [...] todo o Pai aspira ao estabelecimento de seus filhos, [...] e por fim, eu sou quem governo, e vossa mercê he muito atrevida em namorar ás minhas escondidas, [...] não sei como a não mato.”¹⁴⁶

O Pai é caracterizado pelos autores como um Pai zeloso de seus valores. Ele lamenta os homens “que esperão ter filhos para os fazerem Peraltas” enquanto ele tenta evitar que sua filha se case com um destes, pois não conhece “qual seja o seu fundo, e o seu princípio”. Ele se preocupa com a filha e não pretende vê-la “nas mãos de um vadio, que se ella leva dote, tem certo o estrago delle, e quando o não leve, He de continuo mortificada, passando a vida em horrida afflicção, e continos desgostos”¹⁴⁷, diz ele referindo-se aos peraltas.

Pancrácio, na perspectiva dos autores, é um homem de crédito e honrado. Ele, de fato, tem seus valores para preservar. Desta forma, pensou em mandar Silvia para o convento e o amado Peralta para a Índia, certamente degredado. Se ele descobrisse que “sendo destes petimetres”¹⁴⁸, que a moda inglesa trajão, com as feições dos vestidos, [...], com os botões, que parecem rodas de relógio de parede, sem mais

¹⁴⁵ Novo e divertido entremez *Os Desgostos que teve huma sécia de Lisboa, por amor do seu amante*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Sousa, 1789.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 5.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 6.

¹⁴⁸ Ver glossário, pp. 127-128.

officio, que o de paciarem¹⁴⁹, [...]”¹⁵⁰, mostraria a filha o poder de um Pai para evitar a ruína de sua casa.

Entretanto, antes que Pancrácio conseguisse interromper e punir as relações casamenteiras da filha, ela concretiza seu matrimônio com Ernesto. Os noivos “dão se as mãos” e firmam os votos de amor e perpetua união, concretizando o final feliz.

O casamento abordado pelo entremez é o casamento tradicional, católico, regulamentado pelo Concílio de Trento, em 1563, onde ficou decidido que o matrimônio era um sacramento, monogâmico e indissolúvel. Sobre ele a Igreja tinha autoridade exclusiva e o estado de castidade era superior ao estado de casado.¹⁵¹

Nas sociedades do Antigo Regime, o casamento era a base de uma família patriarcal dotado de objetivo e importância estratégica: a acumulação de riquezas e as alianças políticas. Contudo, o Concílio instituiu normas contrariando os esponsais e diminuindo a pressão da comunidade. A partir dele, os jovens passaram a ter alguma liberdade de escolha dos cônjuges, já que a Igreja veio a reconhecer os casamentos clandestinos, por fuga ou por rapto, ou seja, os casamentos sem a autorização paterna.

Ao usar a expressão “dão se as mãos”, os autores procuram satirizar o antigo costume dos esponsais. Segundo James Casey, os esponsais, “constituíam uma obrigação solene, especialmente quando a reputação da noiva pudesse ser prejudicada com seu rompimento”¹⁵², se caso não fosse cumprido, além de comprometer a honra da noiva, também era punido com a prisão do farsante. As promessas de um casamento contratado caem por terra diante do compromisso dos nubentes fundado nos sentimentos de atração e afeto mútuo. As juras de amor e união parecem assinalar que as iniciativas individuais modernas de filhos e filhas estavam se sobrepondo aos interesses da comunidade, ou seja, a escolha dos cônjuges não é mais uma prerrogativa paterna.

A identificação da figura do *Pai* se liga a uma especificidade histórico-social aristocrática própria do Antigo Regime, que tinha como base de seu poder a propriedade

¹⁴⁹ Ver glossário, pp. 127-128.

¹⁵⁰ Novo e divertido entremez *Os Disgostos que teve huma sécia de Lisboa, por amor do seu amante*. *Op cit*, p. 11.

¹⁵¹ LEBRUN, François. O sacerdote, o príncipe e a família. In: BURGUIÈRE, André et al. *História da Família*. v. 3 Lisboa: Terramar, 1998, p. 85.

¹⁵² CASEY, James. *Op cit*, p. 119.

da terra regulada pela precedência de sangue e linhagem. O efeito destes pressupostos gerava uma sociedade estratificada e conservadora, onde a reputação política mais do que propriamente o fator econômico regulavam a hierarquia e a estrutura do poder. Para esta sociedade, estava nas mãos do Pai, ou do *pater famílias*, estabelecer a ordem doméstica, reger os assuntos da casa, exercer a cura e vigilância de seus membros, fazendo desta a sua área de jurisdição.¹⁵³

Tratava-se do modelo monárquico familiar engendrado pelos religiosos modernos. Destinado a formar a moral da família cristã subordinada ao Estado e aos poderes eclesiásticos, tal modelo tinha o propósito de romper as solidariedades comunitárias, ou ainda, os laços horizontais (casamentos até o quarto grau de parentesco). O referido consórcio tinha raízes no direito romano e foi profundamente valorizado pelos modernos juristas e humanistas, bem como nas concepções judaico-cristãs familiares.¹⁵⁴

Na segunda metade do setecentos, como parte da iniciativa das reformas pombalinas, se desenvolveu uma política cuidadosa com os valores familiares objetivando preservar e firmar o mando e a disciplina interna familiar. O Pai tinha o dever de educar moral e civilmente os filhos. Os filhos, por sua vez, deviam obediência e gratidão aos pais. A política do zelo familiar tinha por objetivo lutar “contra a tendência dos pais exercerem um poder despótico sobre os filhos, negando obstinadamente os consentimentos, o que poderia acarretar o prejuízo das famílias e da povoação, da qual dependia a principal força dos Estados”¹⁵⁵.

É preciso observar ainda o detalhe da idade do casamento entremezilhado, embora não exista no entremez *Os desgostos que teve huma sécia de Lisboa, por amor do seu amante* nenhuma alusão à idade dos pretendentes. Segundo o direito canônico, o casamento poderia realizar-se “como um livre contrato entre um menino de 14 anos e uma menina de 12”, mas os pais protestavam contra esta norma, pois no entendimento deles os filhos eram ainda muito jovens para assumir o compromisso matrimonial.

¹⁵³ HESPANHA, António Manuel. *Carne de uma só carne*: para uma compreensão dos fundamentos histórico-antropológicos da família na época moderna. *Análise Social* XXVIII (123–124) (1993): pp. 951–973.

¹⁵⁴ VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos pecados: moral, sexualidade e inquisição no Brasil Colonial*. Rio de Janeiro: Campus, 1989, p. 111.

¹⁵⁵ HESPANHA, António Manuel. *Carne de uma só carne*: para uma compreensão dos fundamentos históricos-antropológicos da família na época moderna. *Análise Social*, vol. XXVIII (123–124), 1993, pp. 951–973.

Somente no século XVIII, a maioria dos Estados católicos, a exemplo dos Estados protestantes, resolveria a questão exigindo a autorização paterna para o casamento de menores.¹⁵⁶ Todavia, o casamento entre menores não é mencionado pelos entremezes, que apresentam o casamento como um jogo de forças tenso e conflituoso entre pais e filhos, por vezes, enfatizando valores materiais, por vezes, demonstrando um objetivo moral.

Certamente, o entremez que estamos a apresentar como exemplo tenciona enfatizar a autoridade paterna, à qual os filhos deviam obediência. Em contrapartida, porém o autor chama atenção para a mudança de atitude dos jovens personagens de Silvia e Ernesto. Note-se o detalhe curioso e astuto do nome dado ao Pai. Pancrácio significava ‘aquele que tudo pode’, satirizado no modo como a filha transgride sua autoridade.

Outros entremezes enfatizam a autoridade moral e familiar explorando outros elementos usados para construir a identidade paterna tradicional. Na pequena peça *Esparrella da Moda*¹⁵⁷, publicada em 1784¹⁵⁸, podemos perceber algumas inquietudes patriarcais na fala de Fagodez, um mercador de azeite de peixe, que ao voltar do trabalho é barrado pela mãe ao tentar entrar em sua própria casa. Fagodez, então, se irrita: “Que historia he esta: tu impedes-me de entrar na minha caza? Aqui podem tudo as galinhas, e nada póde o galo, não sou Pai, não sustento, visto, e pago as cazas?”

Ao conseguir entrar, ele se depara com as filhas, de conversa com dois estranhos. A mãe pressente a tensão e se interpõe tentando explicar a Fagodez que um dos estranhos pretende casar-se com uma de suas filhas. Fagodez, porém, fica preocupado com o rumo da conversa e percebe que a situação poderia colocar em jogo a honra de sua casa. Contudo, Torrente, um Peralta poeta, o pretendente à filha do mercador, vai logo se adiantando. Ele se apresenta dizendo que nada tinha a não ser seus versos, mas promete à rapariga: “farei suar as imprenças¹⁵⁹, e os cegos nos sustentarão.”

¹⁵⁶ CASEY, James. *Op cit*, p. 120.

¹⁵⁷ Com relação ao termo ‘moda’, segundo o dicionário de Antonio de Moraes Silva, de 1789, significa o uso corrente de vestir e trajar, em certas maneiras, gostos, estudos, e exercícios. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/2/m%C3%B3da> Acesso em 12.08.2013

¹⁵⁸ Pequena Peça *Esparrella da Moda* composta por José Daniel Rodrigues da Costa. Lisboa, Officina de Domingos Gonsalves, 1784.

¹⁵⁹ Ver glossário, pp. 127-128.

O mercador, então, diante das condições oferecidas pelo Peralta, consente no casamento da filha. No diálogo, ele afirma: “Não importa, a todo custo, sou de humilde nascimento, mas nada troco pela reputação da minha caza.”¹⁶⁰ Ao final da peça cantam todos: “Cuidado, oh amantes/ Nas vossas paixões,/ Porque as lograções/ Vos hão de prender./ Depois de cair/ Não há que escolher.”

O personagem de Fagodez, na verdade, procura revelar o cuidado em face de um valor fundamental para grande parte das elites, enquanto expressão de procedência e credibilidade: a casa. A casa, um dos tradicionais valores identitários da aristocracia de corte, consistia em um “conjunto coerente de bens simbólicos e materiais cuja reprodução alargada estavam obrigados todos os que nela nasciam ou dela dependiam”. Sua realidade transcendia o simples local de morada se projetando também no destino que se dava aos filhos segundos e as filhas, na escolha de ‘estado’ para seus sucessores¹⁶¹.

Faz parte ainda deste sistema de prestígio familiar o porte de princípios morais como: a virtude e a honra. A virtude, uma disposição interior, estava mais apoiada em princípios religiosos; já a honra, anteriormente ligada à concessão de terras como recompensa advinda da vitória nas batalhas, aos poucos adquiriu o sentido de valoração moral abrangente e complexo¹⁶².

Aplicado de forma comum aos integrantes dos grupos sociais influentes da comunidade, a honra funcionava como dispositivo de distinção social. Era um valor mais presente na cultura das sociedades mediterrânicas, podendo representar o reconhecimento público de uma família ou de uma casa, bem como um símbolo moral individualista¹⁶³, uma forma de se comportar de acordo com as regras sociais de seu estado.

O personagem do Pai é concebido de forma a transparecer o cuidado com a permanência e com a continuidade dos valores por ele construídos, constituindo o alicerce e a guarda da hierarquia, dos privilégios da tradição e da ordem social, valores mais relacionados ao ‘capital simbólico’ de uma casa. Assim, o Pai é o provedor -

¹⁶⁰ *Idem*, p. 15.

¹⁶¹ MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Orgs) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011, p. 137.

¹⁶² PITT-RIVERS, J. Honra e posição Social. In: PERISTIANY, J. G. *Honra e Vergonha: valores das sociedades mediterrânicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1988, p. 23.

¹⁶³ *Idem*.

modelo presente ainda hoje na sociedade ocidental. Entre outros deveres, com o casamento, ele assumia o compromisso de sustentar esposa e filhos para o resto de sua vida.¹⁶⁴ Em certa medida, o Pai nos remete ao papel social das pessoas tradicionais. De acordo com Edward Shorter, as pessoas tradicionais são aquelas que se dispõem a colocar os interesses da comunidade acima de suas ambições e de seus desejos pessoais¹⁶⁵.

2.2 O Velho pretendente

Segundo os autores do teatro cômico, seguramente, o Peralta é o maior antagonista do *Velho*, o personagem representante dos valores tradicionais próprios daquela sociedade. Em certa medida, o personagem parece compor a memória de um grupo geracional que preservava os antigos valores e princípios morais passados de geração em geração. Além do aspecto normativo e do fator biológico delimitado pela semântica do termo, ele se destaca pelo seu modo de pensar e de ver o mundo, considerado, pelos autores das pequenas peças, arcaico e inimigo das diversões¹⁶⁶.

A caracterização dramática do *veccio* já estava presente na *commédia dell'arte*, onde apresentava como traço principal de sua identidade: a riqueza e as burlas aplicadas pelos jovens. Coincidentemente estas características também perfilam os velhos das pequenas peças.

Trata-se de um tipo tradicional da dramaturgia, explica Martínez López. Personagens tradicionais são revelados por signos externos correspondentes às suas pretensões. Eles se definem em virtude de seu caráter – folclórico ou literário – e da reiteração dos traços cômicos que os perfilam de obra em obra ao longo do tempo. A contínua presença dos mesmos confirma também o gosto do público pela sua recorrência, embora eles possam sofrer alguns ajustes na passagem de sua trajetória temporal.¹⁶⁷

¹⁶⁴ MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 288.

¹⁶⁵ SHORTER, Edward. *A formação da família moderna*. Lisboa: Terramar, 1975, p. 24.

¹⁶⁶ MARTÍNEZ LÓPEZ, María José. *El Entremés: Radiografía de um gênero*. Toulouse. Universitaires Du Mirail, 1997. p. 113.

¹⁶⁷ *Idem*, p. 109.

Certamente, o Velho construído pelos autores de entremezes tem o sentido próprio daquela sociedade. Um tipo adequado para a abordagem de alguns elementos culturais relevantes para as sociedades do Antigo Regime, valores permanentes, tanto materiais quanto morais, verdadeiros instrumentos de controle da comunidade, e que, a partir deles, poder-se-iam estabelecer vínculos políticos e econômicos. De uma maneira ou de outra, ele é constantemente importunado pela conduta desenvolvida do Peralta, suas pretensões casamenteiras, e pelo modo como incorpora as transformações culturais de sua época.

Para este personagem, não tão sério quanto o Pai, se reservou o escárnio e a zombaria diante da recusa de mulheres mais jovens às suas intenções casamenteiras. Percebe-se aqui, que o uso do termo ‘Velho’, procura, de fato, ridicularizar aspectos há muito presentes na sociedade.

Os autores satirizam as iniciativas de homens mais velhos que gostariam de se casar, como é o caso de Octavio, um personagem do entremez *O Peralta vaidoso e o velho presumido*¹⁶⁸, publicado em 1779. Sua filha, porém não concorda, pois seu pai estava com idade superior a quarenta anos. Na opinião de Octavio um homem não deveria casar-se com menos de sessenta anos, pois somente nesta idade estaria verdadeiramente rico. Lucinda, a filha, afirma que de nada adiantava a riqueza mais valendo um Peralta, ainda que pobre, do que um Velho rico.¹⁶⁹

Da mesma forma, a questão etária é abordada no entremez intitulado *Os Velhos Amantes*¹⁷⁰, publicado em 1784. Xarlon, um Pai francês, havia tratado o casamento de suas duas filhas com Otávio e Ambrósio, dois velhos ‘ricos mineiros’, com quem ele fazia muito gosto do casamento. No entanto, este não era o plano das filhas, que alegavam, acima de tudo, não querer ginjas¹⁷¹ para marido. Lucinda e Levieta tinham intenções casamenteiras com Valério e Tiburcio, apresentados pelos autores como dois ‘galans’ peraltas. Elas resolvem então, desfazer o trato do pai ao receberem os velhos pretendentes.

¹⁶⁸ Entremez *O Peralta vaidoso e o velho presumido*. Lisboa: Officina Francisco Sabino dos Santos, 1779.

¹⁶⁹ *Idem*, p. 2.

¹⁷⁰ Pequena peça ou entremez *Os velhos amantes*. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1784.

¹⁷¹ Ver glossário, pp. 127-128.

Chegam os dois velhos vestidos ricamente para visitar suas amadas e ficam sabendo da recusa das irmãs. Levieta zomba de Octavio por pensar que poderia casar-se com ela. Diz ela: “Tu, velho caduco,/ Jarreta¹⁷² sem brio,/ Com este feitio/ Pertendes casar? [...] Quem há de ter gosto/ De te namorar?” Diz, ainda, que não queria enganá-lo, pois não estimava patetas e manda o jarreta embora, deixando claro sua recusa.

Ambrósio, pretendente de Lucinda, diferentemente de Octavio, ao tomar conhecimento da opinião dela procura se defender e valorizar sua aparência. Ele se auto descreve assim: “Pois tão ginja lhe pareço? / Este corpo he de mancebo: / Vede como ágil se move, / Tem acaso algum defeito?”

Lucinda argumenta que ‘não gosta’ alertando para a necessidade de um elo sentimental entre eles. O velho, então, recorre ao aspecto material, mostrando a ela que perderia um “homem maduro e sério, / Hum homem de cabedais, / Muito ricaço e chineiro¹⁷³; / Hum homem de enche-mão, / ”¹⁷⁴ Nada consegue. Ele percebe a rebeldia de Lucinda e procurando intimidá-la com a força, resolve mostrar sua tirania ameaçando-a, se ela não o desposasse. Diz ele: “Há de esposar-me, está dito, / E não queira ver-me acceso, / Há de fazer-me agradinhos, / Quando não, eu lhe prometo, / Que lhe farei conhecer / Quem he Ambrósio Camelo”.¹⁷⁵

Lucinda, corajosa e determinada a enfrentá-lo, se põe a expressar todo seu desprezo por Ambrósio Camelo acusando-o de insolente e caduco. Diz ela: “por incivil, por enorme, / por confiado, grosseiro; e, por tudo quanto há no mundo mais torpe e feio: / Vá-se daqui, rameloso, / Vá-se já”¹⁷⁶. Ambrósio aturdido é ainda mais ridicularizado. Diz Lucinda: “Com este horrendo feitio / Me quer amante? / he bem néscio! / Para desengano seu / Ouça agora o que lhe expresso.” Então, canta: “He mui feio, he muito louco, / He jarreta, não me agrada; / Com carranca encarquilhada, / Rabugento, sujo, e porco, Quer amor, quer amor / Vá bugiar¹⁷⁷.”¹⁷⁸ Os pretendentes rejeitados se retiram, dizendo-se ofendidos.

¹⁷² Ver glossário, pp. 127-128.

¹⁷³ *Idem*.

¹⁷⁴ Entremez *Os velhos amantes*. *Op cit*, p. 9.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ *Idem*, *ibidem*.

¹⁷⁷ Ver glossário, pp. 127-128.

¹⁷⁸ Entremez *Os velhos amantes*. *Op Cit*, p. 10.

Na sequência, as irmãs levam Valério e Tiburcio, seus pretendentes, a presença de Xarlon, ambos se agradam das senhoras e gostariam de casar-se com elas. Ao se encontrarem com ele tentam expressar o amor e sua ‘afeição sincera’ pelas irmãs, mas não é isso que Xarlon espera deles. Seu convencimento é obtido quando eles dizem pertencer ‘a famílias ilustres desta terra’ e descender de Dom Quixote. Eles mencionam ainda uma renda superior a quinhentas moedas e em comemoração ao consentimento eles oferecem a Xarlon uma farta merenda, com vinho da França, perus, doces de calda, boa fruta, etc.

Particularmente, consideremos a postura de Ambrosio Camelo, o Velho mais enfatizado do citado entremez. Perante este cidadão, um tipo ‘chineiro’¹⁷⁹, que se orgulhava de sua masculinidade, percebe-se, segundo seus preceitos, que a mulher não tinha alternativa se não submeter-se e aceitar suas condições. Ele é a mais adequada expressão do Velho pretendente, ridículo e bonifrate¹⁸⁰, se opondo aos peraltas e aos galans¹⁸¹, pela postura antiquada que revela em relação às mulheres.

Em certa medida, a questão submersa no Velho pretendente se refere a um modelo central de masculinidade idealizada na época. O personagem concentra em si qualidades e privilégios, podendo ao mesmo tempo ser: viril, rico, nobre, corajoso, racional, forte, honrado, quase um príncipe. Seguramente, ele seria recordado pela sua postura, sua forma de comportamento, modo de falar, gestualidade, vestuário e outras.

Este modelo de referência foi retomado também em outros produtos culturais, como a literatura e a poesia oral. Diga-se de passagem, um molde também adequado para formar a opinião pública, destinado a compor o ‘imaginário social’¹⁸².

Na realidade, o Velho pretendente parece corresponder, em alguns aspectos, ao tipo social do *marialva*, um referencial de identidade masculina lusitana. Sobre ele escreveu José Cardoso Pires, ensaísta português, que o caracterizou como um homem grotesco e sem refinamento, comendo duas dúzias de perdizes a uma só

¹⁷⁹ Ver glossário, pp. 127-128.

¹⁸⁰ *Idem*.

¹⁸¹ *Idem*, *ibidem*.

¹⁸² O imaginário social não pode ser confundido com a imaginação, pois consiste em um conjunto de imagens visuais e verbais gerado por uma sociedade (ou parcela desta) na sua relação consigo mesma, todo imaginário é portanto coletivo. Conforme FRANCO Jr, Hilário, *Cocanha: a história de um país imaginário*. São Paulo: Cia das letras, 1998, p. 16.

refeição. “Ponhamo-lo na praça, com botas e esporões, rabo espetado, chapéu de crista: um galo.”, afirma o autor referindo-se a arrogância marialva. Ele seria

“o antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue, cuja configuração social e intelectual se define, [...], no decorrer do século XVIII. No convencionalismo popular (ou antes, pequeno-burguês) marialva é o fidalgo [...] boêmio e estoura-vergas. Socialmente será outra coisa: um indivíduo interessado em certo tipo de economia e em certa fisionomia política assente no irracionalismo.”¹⁸³

O marialvismo se remete a uma temática regionalista – quer em Lisboa, quer em zonas de latifúndio - mais voltada para o sul de Portugal. O século XVIII foi a época em que mais teriam crescido as festas das touradas e a personificação da valentia. Segundo Miguel do Vale Almeida, trata-se de uma especificidade histórico-social, pois contribuiu para a construção das imagens da nacionalidade.¹⁸⁴

Historicamente, Marialva foi um título nobiliárquico dado a D. António Luís de Meneses, 3.º conde de Cantanhede e 1.º marquês de Marialva, por seus feitos como general na guerra da Restauração de 1640¹⁸⁵. Os marqueses de Marialva deram grande contribuição à arte equestre em Portugal, desde longa data até os dias atuais. No final do século XVII, o 1º Marquês de Marialva e, no XVIII, o 4º marques (contemporâneo de Diogo Caldas Barbosa) favoreceram excepcionalmente a equitação e as touradas portuguesas. Os Marialva ocuparam sempre o cargo de Estribeiros-Mor da Corte¹⁸⁶.

Para este estudo, importa de fato, os vestígios de marialvismo do referido pretendente, como a valentia, a masculinidade exacerbada e o viril exibicionismo, bem sinalizado no entremez citado como um modelo culturalmente elaborado. De certo, um anti cidadão, anti-social, avesso ao requinte intelectual do burguês ou do aristocrata esclarecido. Vale ressaltar ainda que, no âmbito médico, a concepção de ‘masculinidade’, começou a ser moldada em meados do século XVIII, no momento

¹⁸³ PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva ou das negações libertinas*. Lisboa: Ulisséia, p. 10.

¹⁸⁴ ALMEIDA, Miguel do Vale. *Marialvismo fados, touros e saudade como discursos de masculinidade, da hierarquia social e da identidade nacional*. Trabalhos de Antropologia e Etnologia, vol 37 (1-2): pp. 41-66, 1997.

¹⁸⁵ <http://www.arqnet.pt/dicionario/marialva1m.html> disponível em 12.12.2013 Acesso em 10.04.2013

¹⁸⁶ SAWAYA, Luiza. *Diogo Caldas Barbosa: para além da Viola de Lerenó*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2011, 385 p. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/5442> Acesso em 21.06.2013.

em que se realizava uma série de esforços científicos no intuito de estabelecer critérios claros de diferenciação entre os sexos¹⁸⁷.

Em certa medida, observa-se que os autores anônimos procuraram acentuar na dicotomia masculino/feminino, uma relação legitimadora da hierarquia social. Segundo Miguel do Vale Almeida, estas duas categorias literárias, quando articuladas, funcionam como metáforas de poder e capacidade de ação, que formulam e tendem a estabelecer critérios de diferenciação, não somente entre os gêneros, mas também entre os próprios homens.

Particularmente, ao proclamar a obediência feminina, em certa medida, os autores reforçam a ideia de autoridade. A questão da obediência feminina está presente também em uma obra muito referida pela historiografia da época, a *Carta de Guia de Casados*, de D. Francisco Manuel de Melo, obra destinada a estabelecer padrões de comportamento e de controle social. Recomenda Melo ao futuro marido:

Ame-se a mulher, mas de tal sorte que se não perca por ella seu marido. Aquelle amor cego fique para as damas; e para as mulheres o amor com vista. [...] Digo, perder pela mulher: perder por ella seu marido a dignidade de homem, a troco de lhe não contradizer sua vontade, quando he justo que lha contradiga.¹⁸⁸

Pires comenta a “descabelada moral marialva” do provinciano autor, segundo ele, um fidalgo marialva cliente da academia dos generosos. Na opinião de Pires, a obra consiste em ‘Corolário do princípio da inferioridade natural da mulher’, uma espécie de ordenação marialva¹⁸⁹.

O escrito parece ter cumprido com a finalidade ‘instrutiva’ a que se dispôs no título, um ‘Guia de Casados’ a estabelecer a conduta do homem diante da mulher. O editor-impressor, procurando ampliar o uso da Carta, explica nas primeiras páginas, que ela se destinava a todos os estados de vida masculinos, incluindo aí os solteiros e os viúvos. Somada a lógica masculina da razão, segundo a qual as mulheres deveriam se manter em posição subalterna, não falta sequer o aval divino: “Criou-as

¹⁸⁷ OLIVEIRA, Pedro Paulo. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004, p. 13.

¹⁸⁸ MELO, Francisco Manuel de. *Carta de Guia de casados*. Disponível em: <http://www.uc.pt/uid/celga/recursosonline/cecpc/textosempdf/05cartadeguiadecasados> - Acesso em 20.06.2014.

¹⁸⁹ PIRES, José Cardoso. *Op cit*, p. 97.

Deus fracas”. O ‘discreto’¹⁹⁰ autor procura estabelecer também os espaços de atuação reservados ao casal: “Do homem a praça, da mulher a casa”, esferas de ação dos gêneros, do homem o espaço público, da mulher o espaço privado. A ela estava destinado os cuidados com os cabedais do marido. A consagração da esposa ao ambiente doméstico também servia para limitar o horizonte de suas relações e de entendimento do mundo, pois este era repassado a ela através da experiência do marido.¹⁹¹

É certo que a obediência feminina, tal como seria de filhos e filhas, contribuía para fundamentar a ordem social e a hierarquia em quase toda sociedade do Antigo Regime. Em vista de se manter esta ordem se reforça o exercício da autoridade e do poder expressos nos personagens masculinos tradicionais. Assim, o autor não deixa de acentuar os preceitos que, para o entendimento da sociedade da época, justificam a hierarquia: “Deve-se lhe entender a mulher que a coisa que mais deve querer e seu marido. Tenha o marido para si que a coisa que mais deve querer é sua honra, e logo sua mulher”.

O Guia constituía a principal obra literária sobre o comportamento conjugal e familiar, embora fosse considerado por uma parcela de seus leitores “severo contra a liberdade das mulheres”. Editado em 1651, sofreu sete reedições, a última em 1765 e duas traduções ao castelhano (1724 e 1786). Melo era solteiro quando a escreveu e solteiro morreria.¹⁹²

Entretanto, a abordagem das peças citadas não pretende sugerir que houvesse uma unanimidade no procedimento dos mais antigos, no sentido de definir as condutas. As peças, na verdade, tendem a sugerir, de forma divertida, nuances de transição dos comportamentos, das atitudes e das mentalidades. Outros entremezes, por exemplo, apresentam alguns velhos com outro modelo de comportamento, tentando acompanhar os ventos modernos da emergência civilizadora.

¹⁹⁰ O discreto, segundo José Cardoso Pires, era um frequentador das cortes, um cortesão ideologicamente provinciano, significando, de certa forma, um pretense moderno. PIRES, José Cardoso. *Op cit*, p. 90.

¹⁹¹ PIRES, José Cardoso. *Op cit*, p. 97.

¹⁹² MELO, Francisco Manuel de. *Op cit*.

O novo entremez *O Esganarello, ou o casamento por força*¹⁹³, publicado em 1792, exhibe o velho pretendente incorporando o sentido pejorativo de conotação sexual frente a outra postura feminina. Segundo esta peça e aos olhos da sociedade, o ‘chibante’ será desonrado e enganado pela mulher.

Esganarello era um velho rico que, aos cinquenta e dois anos, preocupado em dar continuidade ‘à antiquíssima raça dos esganarellos’, escolheu se casar com a bela Lucília. Ao perguntar a Lucília acerca de sua satisfação em casar-se com ele, ele começa a sentir dor e um peso na cabeça quando a futura esposa afirma esperar que ele, como um marido da moda e homem civil, não fosse desconfiado, dando a ela toda liberdade. Afirma Lucília:

... faço tenção de viver convosco na melhor harmonia: eu prometo não me embaraçar com o vosso procedimento; de vós espero outra igual correspondência; hei de jogar, visitar, ir aos círculos, assembléias, aos theatros, aos bailes, só, ou acompanhada de hum, ou muitos; a pé, ou em carruagem. Em fim, fazer o mesmo que fazem todas as mais senhoras, sem que vós desconfieis da minha fidelidade. Ciúmes nada, viver como gente civil, e sociável; vós vivereis seguro da minha fidelidade, e eu da vossa.¹⁹⁴

Diante deste posicionamento, o personagem se declara preocupado com a tal liberdade francesa, pois, para ele, a atitude dos maridos da escola moderna era, na verdade, digna de censura. Lopes procedeu a estudo acerca das transformações dos papéis femininos em fontes de teatro e segundo a autora, os chibantes eram homens que queriam suas mulheres comportando-se à moda francesa, luxuosamente vestida, divertindo-se. Todavia, a liberdade supostamente concedida era aparente, pois apenas fingiam se portar de tal forma para acompanhar as novas tendências¹⁹⁵. Ao final da peça Esganarello, mesmo desconfiando do comportamento de Lucília, casa-se com ela.

De certa maneira, é possível perceber que, a categorização do Velho tende a apontar para homens de grupos sociais distintos. Uma versão cômica dos detentores das rédeas políticas e econômicas da comunidade, enquanto o Pai pode corresponder ao homem honrado, além da permanente representação do tradicionalismo e do passado de experiências que carrega consigo. O baluarte dos valores a se manter na comunidade.

¹⁹³ Entremez *O Esganarello ou O Casamento por Força*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1792.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 4.

¹⁹⁵ LOPES, Maria Antonia. *Mulheres, espaço e sociabilidade* A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII). Livros Horizonte Ltda, 1989, p. 121.

Adicionado a este aspecto, ainda, sua categorização funciona como um sinalizador temporal, já que ele também representa a memória e a preocupação com os valores do passado. Não um passado distante, mas sim um passado ainda presente, que se encontrava, de certa forma, ameaçado por tendências que rondavam a estabilidade social, as instituições políticas, a nobreza, o casamento contratado e as hierarquias. A preocupação de Esganarello com a tal liberdade francesa, por exemplo, nos parece uma clara alusão aos ideais libertários da Revolução.

Entretanto, para o contexto da época, nos finais do Antigo Regime, não era mais possível prognosticar nenhuma certeza a partir das experiências passadas¹⁹⁶. As expectativas, então, estavam propensas a se desligar do conservadorismo que o Velho carregava consigo, já que se contrapondo a ele, as novas tendências expressas pelo Peralta não significavam a continuidade dos antigos costumes, como veremos posteriormente.

2.3 - As Mulheres

Para os autores de entremezes as mulheres, esposas ou filhas, são personagens em segundo plano. As filhas, em particular, já não cumprem as determinações paternas, pois continuamente as encontramos ou burlando o Velho Pai ou ridicularizando o Velho pretendente, como visto em análise anterior. Elas tentam, de modo persistente, realizar seus desejos casando-se com um Peralta.

As filhas, na verdade, parecem se interessar pelo Peralta porque ele é o jovem moderno, o homem da moda, o seguidor das novas sociabilidades. As mães, porém, são personagens em minoria. Elas se apresentam em diálogo direto com os maridos, ora manifestando uma discordância de suas convicções, ora procurando acalmá-los em face das escolhas dos filhos. De uma forma ou de outra, são as escolhas e os mandos do marido que tendem a prevalecer.

Em diálogo direto com o marido está Enália, personagem do entremez *Dos desatinos que a mulher fez a seu marido, por motivo de não a deixar ir ver as*

¹⁹⁶ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução do original alemão de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc Rio, 2006, p. 319.

*luminárias*¹⁹⁷, publicado em 1793. A peça apresenta Braz Mercato e Enália em intenso conflito conjugal. Ela queria ver as luminárias, divertimento onde compareciam muitos peraltas. Ela levaria consigo a filha e a vizinha. Contudo, Braz argumenta que estava muito velho para essas coisas.

A esposa lamenta a atitude do rabugento e ‘grifo’ marido, mas não desiste. Braz, porém, não quer divertimentos ridículos, óperas, ou romarias, pois tudo provoca despesas excessivas. Muito alterado, ele começa a gritar, dizendo:

Bras: “Perguntemos a muitas famílias, que em outro tempo viverão em opulência. A razão, porque agora se vem reduzidas a indecência, falta-se á obrigação para caber com a despeza de tantos divertimentos, este he o proceder de muitas, que só olhão a huma vaidosa atentação, e fechão os olhos aos devêres dos respectivos lugares, em que os constituiu a Providencia, e póde isto ser útil? Chamar-se-há Cidadão honrado, o que assim procede?”¹⁹⁸

Braz, em seguida, ameaça a mulher, tornando-se violento. Por fim, diante da agressividade e histeria do marido, Enália desiste do passeio. A peça termina com arrependimento de Enália e um apelo à paz. Ela reconhece seu erro e se convence dos motivos do marido.

Os autores desta pequena peça deixam claro sua reprovação aos modos de convívio e entretenimento vigentes na comunidade. Bráz, além de seu porta voz, é também o ‘grifo’. A grifaria designava o comportamento de maridos ciumentos e retrógrados. Estes costumavam manter suas esposas fechadas em casa exigindo delas total obediência.¹⁹⁹

As luminárias, citadas pelo entremez, eram usadas nas festas públicas como complementos de iluminação das casas. Estiveram presentes desde o século XVI até o século XIX e eram feitas em panelinhas de barro, com cascas de laranja, azeite de mamona e mechas de algodão. Estes ornamentos festivos serviam também para marcar o status social dos indivíduos na comunidade, pois quanto maior eram as luminárias oferecidas, mais alta era a posição social do indivíduo. As festas consistiam em importante espaço e um meio pelo qual se desenvolviam formas novas de convívio

¹⁹⁷ Entremez *Dos Desatinos que a Mulher Fez a Seu Marido, por motivo de não a deixar ir ver as Luminárias*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, 1793.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 15.

¹⁹⁹ LOPES, Maria Antonia. *Op cit*, p. 119.

social. Sua ocorrência permitia a reafirmação de laços de solidariedade que determinavam as especificidades e as diferenças entre os indivíduos e os grupos.²⁰⁰

A pequena peça publicada em 1794, o entremez *A dama presumida*²⁰¹ *por querer andar sempre à moda*²⁰² traz um aspecto também alardeado pelos autores quando se trata de interação social: os cuidados com a aparência. A peça apresenta Otavio, pai de Claudina, tentando convencer a filha a não se entregar às modas. Otávio, novamente, é o reprovador dos gostos modernos e das novas tendências, mas às quais o velho conservadorismo ainda expressava absoluta estranheza. Ele procura aconselhar a filha como deve trajar-se, honrando a honestidade e servindo de modelo às bem educadas²⁰³. O trajar-se de acordo com as modas francesas, seguir o modelo dos penteados, colocar-se apresentável, eram tendências associadas às sociabilidades modernas.

A dama presumida, filha de Octavio, se arrumava para o encontro com Clorindo, o Peralta, e desejava estar com “seu capote e luvas de castor cor de roza, o leque de volante dos lustrins, o relógio, e os anéis á malteza,”²⁰⁴ assim como bem penteada. Na defesa do gosto pela boa aparência, Clorindo comenta que “as modas sempre parecerão bem, os modernos gostos não devem ser reprovados, as idades também permitem o uso das modas, os antigos os reprovão, porque nelas não se interessão”.²⁰⁵

Na exposição dos autores, Octávio, apenas tentava impedir Claudina de casar-se contra vontade dele, mas desiste. Em sua última fala ele chega a demonstrar certa satisfação com a escolha da filha. Afirma ele: “agora meus senhores, [...], cada um busque casa, eu quero viver a moda, e para mim a melhor he a de estar só, [...]”²⁰⁶.

Em certa medida, os autores procuram reforçar o modelo educativo encontrado neste entremez ao expressar a crítica aos ‘luxos e louvores dos modernos’, pois só contribuíam para ‘total ruína da mocidade’. Ao final da peça eles não deixam de dirigir um aconselhamento ao leitor acerca de algumas atitudes morais: “seguir as

²⁰⁰ VAINFAS, Ronaldo, SOUZA, Juliana Beatriz de, *Brasil de Todos o Santos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002, p. 54.

²⁰¹ Ver glossário, pp. 127-128.

²⁰² Novo entremez *A dama presumida por querer andar sempre à moda*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, 1794.

²⁰³ *Idem*, p. 3.

²⁰⁴ *Idem*, p. 5.

²⁰⁵ *Idem*, p. 6.

²⁰⁶ *Idem*, p. 14.

desposições do Ceo, amar as virtudes, ser honesto, são os sólidos princípios, que os pais devem ensinar aos seus filhos: [...] estas são as solidas educações, que dão a seus filhos os que amão a honra e são verdadeiramente pais honrados”²⁰⁷.

A pesquisadora da educação feminina no século XVIII, Arilda Ines Ribeiro, informa que, em 1720, a mulher portuguesa ainda vivia ‘a mourisca’²⁰⁸, fechada em casa. Passava os dias de pernas entrecruzadas sentada em um estrado, rodeada de suas criadas, fiando ou costurando lençóis. As tendências culturais francesas não teriam conseguido acabar com os costumes árabes, que ainda eram praticados em Portugal. Contudo, em janeiro de 1801, o costume de as mulheres se sentarem de pernas cruzadas sobre coxins estava desaparecendo entre aquelas de melhor condição, as quais o estariam substituindo por cadeiras e sofás²⁰⁹.

A respeito do relacionamento social das portuguesas, Ribeiro explica ainda que “As fidalgas de Portugal só deviam sair de casa três vezes, para batizar, para casar e para ser enterrada”.²¹⁰ A preocupação com a honra era dominante. Na verdade, as senhoras da nobreza saíam para ir a Igreja, “a mais frequente das mais escassas oportunidades de socialização exterior ao espaço doméstico”. A ocasião favorecia a troca de bilhetinhos, sinais e sussurros com a cumplicidade das criadas. A Semana Santa era a ocasião em que haveria alguma circulação um pouco menos vigiada. Além desta ocasião, as senhoras poderiam sair para ir a um ou outro espetáculo, mas eram poucos, pois eram poucos também os divertimentos nas cortes seiscentista e setecentista.²¹¹

Acerca do temperamento da mulher lusitana, o pastor Carl Ruders comenta que, eram mulheres de conduta ‘honesta e recatada’, dignas de todo respeito. Elas pareciam compassivas e caridosas, comovendo-se profundamente com as desgraças alheias. Dedicadas aos parentes e amigos eram bem educadas com toda gente. O autor parece ter compartilhado do ambiente doméstico da mulher portuguesa, pois explica que, em casa, elas se mostravam tranquilas e pacíficas, sempre cheias de respeito aos pais. No entanto, poderiam existir algumas exceções, referindo-se às damas da nobreza, que em quase

²⁰⁷ *Idem*, p. 15.

²⁰⁸ Viver a ‘mourisca’ significa que ainda existiam costumes mouros em prática no cotidiano da sociedade.

²⁰⁹ RUDERS, Carl Israel. *Op cit*, p. 165.

²¹⁰ RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. *Vestígios da Educação Feminina no Século XVIII em Portugal*. SP: Arte & Ciência, 2002, p. 182.

²¹¹ CUNHA, Mafalda Soares da, MONTEIRO, Nuno Gonçalo. As grandes casas. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Orgs) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011, p. 239.

nada se distinguíam das mulheres das classes médias. Ele afirma que as mesmas nunca andavam a pé, em passeios públicos²¹².

Ao casar-se, a mulher passava da tutela do pai para a tutela do marido, a quem deveria amar e honrar, sendo exemplo de obediência e recato. Ela deveria saber bem bordar, coser, tricotar²¹³. A preocupação com a honra feminina era uma constante e estava ligada estritamente ao seu comportamento sexual. Casey explica que, nas sociedades tradicionais, a vida pública e a familiar não estavam isoladas uma da outra. Assim, a honra sexual era “homenagem que a primeira paga à segunda”.²¹⁴

No decorrer do setecentos, os espaços domésticos foram, aos poucos, se abrindo para o convívio além da dimensão doméstica, comenta Lopes. O quotidiano feminino foi se alterando, resultando daí algumas modificações de comportamento. Se, inicialmente, a mulher vivia isolada, primeiro em casa do pai, na sequência em casa do marido, então dos filhos e quando viúva no convento, passo a passo, ela foi chamada a participar dos círculos sociais relacionando-se com o sexo oposto.

A transição dos costumes, observada no âmbito da urbanidade, contrariava o velho modelo tradicional de sociedade e demandava pessoas educadas para a interação, se debatendo então com os preceitos educativos contidos na literatura de espiritualidade difundida em Portugal desde o século XVI. A literatura de espiritualidade concorria para a educação das filhas, pois edificava o modelo da mulher virtuosa e honrada ensinando-lhes os exemplos da moral mais adequada, preparando-as para os deveres e obrigações do estado e das condições a que estavam destinadas.

Nesta esfera, uma das recorrências aos ensinamentos exemplares destinados às meninas se fazia através das orações da Coroa de Santa Rita, prognosticando os cinco estados da mulher honesta e cristã: donzela, esposa, mãe, viúva e religiosa. A tradição de escrita de livros de conselhos antecedia a Reforma católica. Seu objetivo consistia em fazer recomendações quanto aos modos de comportamento, particularmente no que se referia ao matrimônio.²¹⁵

²¹² RUDERS, Carl Israel. *Op cit*, p. 164.

²¹³ RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. *Op cit*, p. 35.

²¹⁴ CASEY, James. *Op cit*, p. 59.

²¹⁵ MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 193.

Observa-se assim que, diante da sugerida modificação nos hábitos, a educação tradicionalmente aplicada às filhas poderia estar ameaçada. Contudo, para a perspectiva de uma sociedade tradicionalmente patriarcal, as filhas não constituíam sua principal preocupação, embora as peças acusem comportamentos desviantes também em relação a elas. Antes, o foco das preocupações no convívio familiar ou fora dele, está depositado em nosso principal personagem: o Peralta, personagem explorado no próximo capítulo. Todavia, não se pode descartar a participação dos criados e criadas, já que os autores os apresentam diretamente ligados ao Peralta. Algumas vezes, eles também sofrem a crítica social quanto às mudanças de comportamento.

2.4 - Criadas e criados

Grande parte das peças apresenta um criado e uma criada compartilhando da vida familiar. Criados e criadas são personagens de apoio, podem inclusive abrir a cena inicial de uma peça, informando do que trata a narrativa. No decorrer da encenação, além do apoio dialogal, assim como o primeiro Zanni da *Commedia dell'arte*, os criados estão envolvidos no centro da intriga, pois fazem o elo da comunicação entre o Peralta e sua amada. Sua situação é de companhia incondicional ao lado de seus senhores.

A presença das criadas no seio da família é significativa e subordinada. Elas compactuam com suas amas as artimanhas matrimoniais arquitetando estratégias matrimoniais que nem sempre dão certo. No diálogo com seus pares, em certa medida, parecem manter o interesse em valores materiais. Frequentemente, quando as estratégias dão certo, concretizam o próprio casamento juntamente com suas senhoras, se casando com o criado do noivo, ou seja, cada casamento no âmbito de sua própria classe.

Em alguns entremezes, porém, elas podem aparecer como serviçais reclamando de suas condições de trabalho. É o caso de uma 'criada' no entremez *As desordens do Peralta*²¹⁶, publicado em 1784. Ela expõe sua situação cantando uma ária

²¹⁶ *As Desordens do Peralta*. Lisboa, Officina de Filipe da Silva, e Azevedo, 1784.

Criada: Coitadinha de quem serve,
Que se esfalfa, e que trabalha,
Hum lhe grita, outro lhe ralha,
Para não se lhe pagar.
Aqui estou há tantos anos
Sem limpeza, e sem dinheiro,
Aturando em cativoiro
Duros ferros de engomar.²¹⁷

Os criados, assim como vimos com as criadas, também compactuam as artimanhas matrimoniais. No jogo da sedução, levam e trazem cartas de amor, armam intrigas e burlas contra pais intransigentes e tiranos. Eles também introduzem os pretendentes no espaço privado. Todavia, a arriscada colaboração dedicada aos senhores não é gratuita, pois eles aproveitam a situação para concretizar também seus propósitos, como a realização do próprio casamento. Em estudos acerca da família, Macfarlane aponta que as relações contratuais da criadagem “eram geralmente incompatíveis com o casamento”²¹⁸. Os criados domésticos eram desencorajados do ato e arriscavam perder seus empregos caso se casassem sem a autorização de seus senhores e em relação às criadas, simplesmente não era admitido. Perceba-se, assim, que a permissão para casar, obtida através da participação na trama casamenteira dos patrões, era alcançar uma grande benesse.

Em vista da possibilidade da formação de opinião, parece conveniente aos autores de entremezes caracterizar o serviçal, por vezes, como alguém explorado e mau pago como se nota no entremez *Da Assembléa do Isque*²¹⁹, publicado em 1784. Lambão, um criado de D. Ortiga, arruma a sala para um jogo de cartas ao qual estarão presentes dois Peraltas. Diz ele que faz bom uso da razão, pois fora estudante, mas

Esta humildade, fortuna em que hoje estou,
Não me pode privar de ser quem sou.
[...]
De estudante passei a ser lacaio:
Habito não faz monge, o estado pobre
Não me tira o saber que me fez nobre
Sempre estudante sou de qualquer sorte,
Que o saber permanece além da morte.²²⁰

Segundo Santos, porém, os serviçais não eram fonte de informação segura. Os criados portugueses eram melhor pagos que noutros países.²²¹

²¹⁷ *Idem*, p. 3.

²¹⁸ MACFARLANE, Alan. *Op cit*, p. 100.

²¹⁹ Entremez *Da Assembléa do Isque*. Lisboa, Officina de Filipe da Silva e Azevedo, 1784.

²²⁰ *Idem*, p. 3.

No entanto, algumas vezes, nota-se que eles não agem de forma tão subordinada, apenas como serviçais. Na verdade, eles parecem manter com o Peralta uma relação mais próxima, uma relação de amizade. Particularmente, ao se observar o significado do termo ‘criado’, certamente ele condiz com um serviçal. Todavia, por vezes, de forma sutil, o personagem parece dono de certa particularidade, se comportando como alguém ‘criado junto’, alguém com algum laço de proximidade ou parentesco em relação a família do Peralta.

Esta condição está apresentada no entremez *O estudante bazofio e desgraçado*²²², publicado em 1787. A peça trata de José Rodrigues, um estudante fanfarrão de Coimbra, que quer ir ao Porto onde tentará dar o golpe do casamento na filha de um letrado. Para isso levava consigo seu ‘criado’ Manoel, que na verdade era seu primo, filho legítimo de um irmão muito pobre de seu Pai. Manoel era tratado como subalterno, mas não recebia pagamento e seu primo, o estudante, fingia que Manoel era seu serviçal.

Em estudos recentes de Maria Antonia Lopes, acerca da proteção social em Portugal, durante o setecentos, nota-se a possibilidade do jovem criado representar um filho ilegítimo, um órfão ou um tutelado da família. Segundo a autora, o abandono de crianças cresceu de forma contínua em Portugal desde meados do século XVIII até a década de 1870. Diferentemente de outras nações católicas, em Portugal não havia a tutela da Igreja às crianças abandonadas. As crianças eram acolhidas pelas Câmaras ou Casas de Misericórdia e ficavam aos cuidados das amas até os sete anos. Daí em diante um juiz de órfãos “deveria nomear-lhes tutor e acomodá-los como criados a troco de alimentos, vestuário e dormida, passando os meninos e meninas a receber salário a partir de doze anos”.²²³

Certamente, a questão aqui submersa é muito mais complexa e intrincada, pois perpassa amplos campos de estudo acerca da família, da honra, da pobreza e da ilegitimidade. Entretanto, particularmente, na relação jovem nobre e jovem criado, parece que os autores das pequenas peças querem ressaltar a possibilidade de amizade entre os personagens. A relação seria uma prática social comum à época moderna,

²²¹ SANTOS, Piedade B. RODRIGUES, Teresa. NOGUEIRA, Margarida S. *Op cit*, p. 45.

²²² Entremez *O estudante bazofio e desgraçado*. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1787.

²²³ LOPES, Maria Antónia. *Protecção Social em Portugal na Idade Moderna*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010, p. 77.

amizade e convivialidade proveniente ou não de laços de parentesco, podem se explicar “como uma relação perfeita de reciprocidade entre duas pessoas”. A amizade significava algo a mais que tende a se afirmar fora da família, como na peça acima citada. A amizade quando combinada ao parentesco alargava o círculo das influências sociais que se constituía ao longo da vida fundamentando a lógica de uma sociedade baseada nas trocas. Os amigos dos pais, por exemplo, continuavam protegendo o filho de um amigo caso este viesse a sofrer sua perda.²²⁴

Os autores anônimos ressaltam repetidamente a questão moral alertando também para os pontos econômicos. Segundo eles, o cotidiano doméstico era afetado por influências externas que poderiam abalar a honra e o prestígio familiar. Assim, os autores pareciam zelar pela transmissão de valores morais, pela ordem social e pela conservação da hierarquia procurando direcionar a atenção do público para o Peralta.

²²⁴ AYMARD, Maurice. Amizade e Convivialidade. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIE, Roger (Orgs.) *História da vida privada 3 Da Renascença ao Século das Luzes*. 2ª Edição SP:Schwarcz, 2010 p. 466.

3 - O Peralta

Como temos chamado atenção, ao longo do século XVIII, ocorreu uma transformação geral nas sensibilidades e na conduta da sociedade de corte europeia. O controle das emoções, a cortesia, a importância da boa fala e da conversa eram disposições gerais que compunham o cerimonial de corte. Além disso, o que acontecia em Versailles repercutia por quase todas as cortes europeias.

Portugal, porém aderiu lentamente à transformação do quotidiano pelos novos condicionamentos socioeconômicos de uma burguesia em ascensão, “de espírito aberto e inovador”, permitindo a lenta abertura do espaço doméstico às sociabilidades²²⁵. Este aspecto, em certa medida, se deve ao fato da monarquia e da nobreza ter, desde meados de quinhentos, uma vida palaciana modesta. Após a revolta de 1640, com a dinastia dos Bragança vindo a se instalar em Lisboa, certo sabor rural e provinciano próprio desta casa nobiliárquica se acomodou por lá, afirmam alguns autores.²²⁶

No entanto, após a subida ao trono de D. João V, este quadro começaria assimilar algumas transformações. O rei teria mudado a soturna corte portuguesa, acabando com a cavalaria, com o mosteiro e com a capela²²⁷. Após a década de trinta, ele introduz a ópera italiana, uma forma de divertimento própria da aristocracia. Contudo, alguns estrangeiros que estiveram visitando Portugal, na segunda metade do setecentos, reclamavam da monotonia social.

Um deles, Jacome Ratton, francês naturalizado português, industrial e comerciante que residiu em Portugal entre 1747 e 1810, comenta de forma tendenciosa, que a corte lusitana, por volta de 1772, não oferecia distração nenhuma a estrangeiros. Não havia recepções matinais, a não ser em dias de aniversário, de nascimento, ou em algumas festas particulares. Segundo ele, Pombal, afeiçoado ao

²²⁵ LOPES, Maria Antonia. *Mulheres, espaço e sociabilidade* A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII). Livros Horizonte Ltda, 1989, p. 66.

²²⁶ CARDIM, Pedro. A corte régia e o alargamento da esfera privada. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Orgs) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011, p. 166.

²²⁷ DANTAS, Julio. *O amor em Portugal no século XVIII*. 2ª Edição. Porto: Imprensa Moderna, 1917, p. 57.

movimento iluminista, almejou levar os novos modos à sociedade lusitana, introduzindo o costume das partidas entre as famílias do estrato mercantil.²²⁸

Relatos de alguns viajantes citados neste estudo, com exceção de Ruders, reclamam que, em Lisboa, particularmente, as pessoas não tinham uma intensa convivência social, pois não era costume reunirem-se com frequência. Os portugueses abastados não mantinham o hábito de visitas a parentes ou amigos preferindo se reunir com a família em seus solares e quintas, construídos ou reconstruídos com o ouro do Brasil no século XVIII, locais particulares de encontros, passando lá uma parte do ano.

Entre as sociedades concretas e as sociedades imaginárias da cenografia existe, na verdade, uma larga faixa de domínio comum que permite ao historiador pontos de observação tanto de uma quanto de outra, considerando que a própria sociedade é uma trama de significados. Os autores anônimos do teatro cômico se reportam a uma sociedade imaginária, contudo uma sociedade dividida, com tensões e atritos, uma sociedade em transformação. Todavia, transformação pressupõe mudança, e de certo modo, mudança pressupõe crise. Esta é a sociedade dos autores anônimos, uma sociedade com sintomas de mudança, possivelmente uma sociedade em crise. Crise de valores morais, religiosos, o que insinua, de certo modo, a possibilidade de mudanças nos âmbitos políticos e comunitários.

Ao suscitar a possibilidade de transições comportamentais, por um lado, os autores parecem propor a preservação de valores ligados ao tradicionalismo e ao conservadorismo de uma coletividade obediente a figura patriarcal atrelada à figura do monarca; por outro, eles se contrapõe ao alargamento dos círculos de convívio familiar e das novas tendências culturais que chegavam a Portugal. Estes aspectos parecem mover a crítica aplicada especificamente ao personagem do Peralta e de suas relações de convívio.

O peralta é um personagem típico do teatro cômico lusitano. Ele constitui o personagem mais adequado aos autores dos entremezes para a reprovação aos novos comportamentos, aos gostos modernos e ao convívio social. De certo modo, os autores parecem referir-se ao jovem filho da nobreza, não o primogênito, a quem os

²²⁸ RATTON, Jacome. *Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo de maio de 1747 a setembro de 1810*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1920, p. 257.

privilégios de herdeiro estavam garantidos mesmo antes de seu nascimento; mas, aquele que, por não fazer parte desta instituição, não tinha direito à herança e não tinha a menor pretensão, ou vocação, para se entregar a vida religiosa ou militar²²⁹.

Entretanto, é preciso observar que o personagem pode não representar exclusivamente um filho da nobreza já que este jovem, educado com polidez e boas maneiras, aproveitava a convivência em sociedade para atingir um objetivo apazível, que poderia levá-lo a viver como um nobre. O jovem moderno é a mais apropriada expressão da liberalidade, da amabilidade, da sedução e das novas sociabilidades. Estes predicados podem ser atribuídos principalmente aos filhos da burguesia, com pretensões ao *status* nobiliárquico.

As características com as quais os autores constroem este personagem não são exclusivas de entremezes da segunda metade do setecentos. É possível conhecer um pouco mais do personagem através da obra de Júlio Dantas²³⁰, *O amor em Portugal no século XVIII*, publicada em 1915. O autor usou como fontes cartas, manuscritos da Biblioteca Nacional, o jornal *O Mercúrio de Lisboa* e William Costigam. O autor apresenta nesta obra um personagem cômico denominado de ‘faceira’, pertencente a primeira metade do setecentos. Pode-se dizer que o Faceira é o precursor do Peralta e com ele divide muitas características.

O Faceira, assim como o Peralta, provavelmente, também era um personagem tipo, um representante do homem jovem moderno. Abordado de forma cômica e satírica, ele era conhecido ainda com outras denominações, como: ‘o turina’, ‘o serolico’, ‘casquinho de peruca’, ou ainda, ‘narciso a francesa’.

Para o autor, na verdade, o personagem pouco se aproximava do real e sua representação era uma caricatura, um exagero com intenções cômicas e críticas. O autor considera o personagem como “o elegante namorador de 1720”, nos reportando ao seu

²²⁹ AGO, Renata. Jovens nobres na era do absolutismo: autoritarismo paterno e liberdade. In: LEVI, G. e SCHMITT, J. *História dos jovens da antiguidade à era moderna*. v. 1 São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 328.

²³⁰ Julio Dantas foi professor de História da Literatura e director da Secção de Arte Dramática do Conservatório Nacional de Lisboa. Um dos mais conhecidos escritores lusitanos, escreveu para jornais de Portugal, para o *Correio da Manhã*, no Rio de Janeiro, *La Nación*, de Buenos Aires. Atuou como sócio correspondente da [Academia das Ciências de Lisboa](#), a partir de 1908 e como sócio efectivo desde 1913. No plano político, foi embaixador de Portugal, no Brasil, entre 1941 e 1949. Destacou-se como dramaturgo com a peça *A Ceia dos Cardeais*, escrita em verso, com apenas um acto, representada pela primeira vez em março de 1902, no antigo Teatro D. Amélia.

quotidiano, quando atendia aos chamados do amor.²³¹ Lopes explica que, existia na verdade, uma grande variedade de denominações para designar tipos semelhantes. Na primeira metade do setecentos encontram-se os ‘faceiras’ e as ‘bandarras’, jovens que se preocupavam demasiadamente com seus trajes e aparência. Posteriormente, irão surgir outros termos como o ‘peralvilho’, o ‘bandalho’, a ‘sécia’, a ‘frança’ que, a exemplo daqueles, também se preocupam muito com sua apresentação. Mais tarde, já na segunda metade, se encontram o ‘casquilho’, o ‘peralta’, o ‘taful’ ou o ‘petimetre’.²³²

A caracterização do faceira perpassa os trejeitos, a indumentária e todo o ritual de conquista usado por ele desde a fase do namoro até o casamento. Em termos de aparência, por exemplo, um de seus maiores cuidados era com a cabeleira. “Magnífica cabeleira de França, encaracolada, riçada, frisada e polvilhada pelos cabeleireiros. Até mandou buscar em Paris, como El Rei, uma peruca que lhe custou dez moedas”.²³³

Ele era todo França, vestia-se, falava e namorava como um França, ainda que seu francês não fosse além de alguns ‘allons’, ‘ma charmante’ ou ‘mon Die’. O mestre de dança ensinou-lhe alguns trocadilhos de pernas com que procurava impressionar as atenções femininas. Ele era “O homem da moda, o namorador de profissão, o irresistível, o fatal. Nunca saiu de Lisboa.”²³⁴

Sob estes aspectos, Dantas ridiculariza a identidade masculina portuguesa do século XVIII que, segundo ele, teria se alterado ao longo do período percorrendo três etapas. Primeiro, o ‘faceira’, com seu inominável ritual de elegante namorador, era o representante de uma nobreza inculta de mosteiro e estrebaria; seguido pelo ‘casquilho’, um tipo representativo da burguesia *parvenue*²³⁵ do consulado de Pombal e nas últimas décadas do século, o Peralta, um tipo sedutor da viradeira católica do reinado de D. Maria I.²³⁶

De acordo com a perspectiva do autor, que trata especificamente do ‘faceira’, houvera uma gradual perda da identidade lusa, desde D. João V, quando o rei teria estrangeirado a corte com as maneiras francesas. Até mesmo a antiga espada virou uma

²³¹ DANTAS, Julio. *Op cit*, p. 9.

²³² LOPES, Maria Antonia. *Op cit*, p. 109.

²³³ DANTAS, Julio. *Op cit*, p. 10.

²³⁴ *Idem*, p. 17.

²³⁵ Expressão francesa usada para designar pessoas que recém ascendem a uma classe socio-economica melhor, o que hoje chamaríamos de ‘alpinista social’.

²³⁶ *Idem*, p. 323.

adaga de três palmos – o quitó – no qual o jovem faceira pendurava seu lenço de cambraia²³⁷. Para Dantas, a identidade do jovem moderno representava um tipo escandalosamente efeminado, um descrédito da virilidade que ainda poderia restar no casquilho, ou no Peralta.

O autor não explora os atritos e divergências do convívio familiar descrito nos entremezes, preocupando-se mais com o aspecto identitário nacional, enquanto o teatro cômico se remete ao mau comportamento do Peralta em seu convívio diário quer em espaço privado ou em espaços públicos. Em certa medida, as variadas denominações dirigidas ao personagem podem se justificar também em face do divertimento, da zombaria e do escárnio próprios do teatro cômico.

Não obstante, Ruders, participante do meio social luso da época, comenta em uma de suas cartas, que o Peralta era um indivíduo comum presente na sociedade²³⁸, portanto não tão ficcional quanto possa parecer. O personagem não foi representado apenas na dramaturgia ou mesmo na literatura. Se buscarmos o Peralta no plano imagético, de teor cômico e caricatural, ele parece corresponder a imagem de um jovem filho da nobreza propagada na primeira metade do século XVIII, por William Hogarth, em sua série de pinturas *Marriage a la mode*²³⁹.

Trata-se de uma obra complexa e rica no detalhamento do modo de vida da sociedade inglesa. Importa retermos dele, como contribuição imediata a este estudo, alguns pontos coincidentes com aspectos abordados nos entremezes. Um deles se refere à representação física do personagem, retratado de modo crítico, caricatural e jocoso, como se nota na ilustração a seguir.

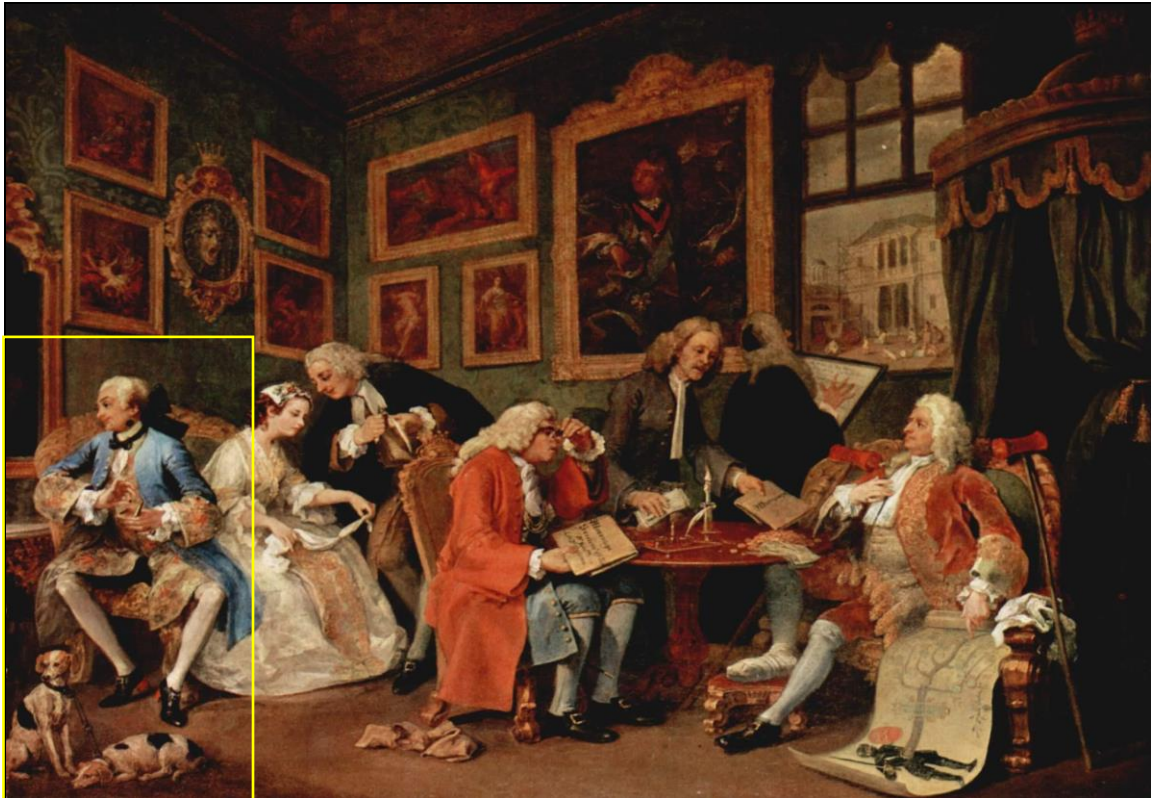
A obra explora a conduta do jovem filho da nobreza que teve seu casamento contratado com uma filha da burguesia. O aspecto crítico está voltado ao destino dos filhos, já que estes não podiam fazer suas próprias escolhas matrimoniais. Os

²³⁷ *Idem*, p. 153.

²³⁸ RUDERS, Carl Israel. *Op cit*, p. 95.

²³⁹ *Marriage a la mode* é uma série de seis pinturas produzidas em técnica de óleo sobre tela, em 1743, por William Hogarth e posteriormente, em 1745, seriam modelos a partir dos quais foram produzidas gravuras confeccionadas pelos franceses G. Scotin, B. Baron, S. F. Ravenet. A obra se compõe de quadros individualizados pertencentes a um gênero da época denominado *conversation pieces*. Este tipo de trabalho teria aparecido no Reino Unido a partir de 1720 e consistia na representação de um grupo de pessoas da mesma família ou de amigos. SOARES, Luiz Carlos. *A ALBION REVISITADA ciência, religião, ilustração e comercialização do lazer na Inglaterra do século XVIII*. Rio de Janeiro: 7Letras, Faperj, 2007, p. 150.

entremezes, de forma semelhante, procuram chamar a atenção para os mesmos problemas questionados pela obra de Hogarth, particularmente, em relação à vigência do casamento arranjado.



William Hogarth, *Marriage à la Mode*, 1743-1745. Acervo: Disponível em [www.Nationalgallery.org.uk](http://www.nationalgallery.org.uk)

A identificação dramática do Peralta é construída pelos autores de entremezes de maneira a criticar o tradicionalismo dos costumes, tal como Hogarth o fez ao abordar de forma crítica os costumes da sociedade inglesa da época.

Consistindo em um tipo liberal, o Peralta é aquele que tem direito a uma parcela de liberdade. Concentrando alguns aspectos prontamente reconhecidos, ele contribui para instigar o imaginário social provocando fenômenos de opinião, estimulando o questionamento e a reprovação aos hábitos modernos.

Por vezes, algumas de suas maneiras se assemelham aquelas exibidas pelos cortesãos. Em comum com estes, o Peralta apresenta a afabilidade, a graça, o domínio da dança e das línguas, entre outras. No entanto, o entremez não faz, por exemplo, nenhuma alusão aos rituais elaborados e formais de cortesia exercidos na corte, ou na presença dos príncipes. Assim, apesar das maneiras e gestualidade, por vezes se

assemelharem, o Peralta não pode ser considerado particularmente um cortesão²⁴⁰. É preciso levar em consideração que o entremez não faz referência evidente ao espaço da corte, pois diferentemente do cortesão, o Peralta tem acesso a todos os espaços sociais, públicos ou privados, pois é uma figura exclusivamente social. Note-se, porém que ele pode ser considerado a versão cômica, popular e caricatural do cortesão.

Observando, ainda, sua aparência e polidez, já na virada do século XVIII e início do XIX, o personagem compartilha algumas maneiras semelhantes ao dandy ou o janota, um tipo literário romântico, hedonista, em constante busca de prazer e felicidade. A preocupação com os detalhes da elegância fazia de sua indumentária uma forma de se identificar como alguém pertencente à aristocracia, podendo assim distinguir-se da burguesia.

Não obstante, o Peralta é a própria personificação da jovialidade. Diz Rostino, no entremez *A jornada de Bem-Fica, feita em burrinhos à moda*, publicado em 1791: “[...] falar sem juvealidade, he estuporar a companhia, o pico da conversação, consiste na escolha das graças urbanas, no vivo dos gestos, e na pesca de alguns equívocos, que nem estejam ensonço, nem tenham ranço.”²⁴¹

‘Jovens adonizados’, se exibiam ao sexo oposto na ânsia de agrados e conquistas. Eles complementavam seu protocolo ritual com as lunetas, um adereço sempre à mão. Muitos se sentavam à mesa com elas, mas segundo Ruders, eram poucos os que, em Lisboa, precisavam delas para ler um livro.²⁴² Enfim, um homem jovem, elegante, refinado ao se vestir, falava francês e estava sempre acompanhado do criado.

3.1 O Peralta à Moda

Em nome da boa conduta, a reprovação ao desregramento é encontrada em grande parte do corpus dessa pesquisa, tal como encontramos no entremez *As desordens do peralta*²⁴³, publicado em 1784, onde se passa uma briga familiar entre Lucio Brandão e seu filho André Tarello, um peralta.

²⁴⁰ BURKE, Peter. O cortesão. In: Garin, Eugenio. (org) *O homem renascentista*. Lisboa Editorial Presença, 1991, p. 101. Conforme o autor “o cortesão é um animal cujo habitat natural é a corte; ...”

²⁴¹ Entremez *A Jornada do Bem-Fica feita em burrinhos à moda*. Lisboa, Officina Francisco Borges de Sousa, 1791, p. 3.

²⁴² Ruders, *Op cit*, p. 168.

²⁴³ *As Desordens do Peralta*. Lisboa, Officina de Filipe da Silva, e Azevedo, 1784.

A tensão tem origem no procedimento de André. Ao voltar para a casa tarde da noite, em torno das dez horas, encontra seu pai à sua espera. Ao vê-lo, André o cumprimenta dizendo “Boas Noites”, conforme se fazia pelo ‘estilo moderno’. O Pai não gosta da forma do cumprimento e se põe a indagar os modos do filho. Reclama do respeito, “que hum filho a seu Pai deve por direito Divino e Humano!”

André desdenha dele. Um ginja, em sua opinião. Lúcio ameaça castigá-lo de modo violento. A mãe interfere a fim de acalmar os ânimos e os chama para cear. De nada adianta. André responde: “Comi fatias,/ Tomei chá excelente com Senhoras,/ E só desejo a cama a estas horas.”

O Pai, *á parte*, dirige-se ao público em tom saudosista. Comenta sobre os deleites da mocidade dele, porém agora era seu dever “reprimir-lhe a liberdade”. O Peralta busca o apoio da mãe contando de uma contradança com uma moça ‘tão frança’. A mãe, temendo pela represália do Pai, o repreende para que não afirmasse tais coisas na frente de Lucio. Contudo, o Pai está inconformado com o procedimento do filho e revela toda sua inquietude, afirmando:

E há de hum Pai ouvir tanta insolência,
Empenhando os esforços da paciência!
Tenho gasto com este filho ingrato
Cabedal nos Estudos, prendas, trato,
Dinheiros, com que a Mãe sempre o socorre
Para os vícios da vida porque morre,
Além do que me apanha desgarrado:
Isto hum remédio, que tem custado
Tanto a ganhar, com tanta diligencia,
E não sei, com risco da consciência,
Sobre os mares expondo a minha vida,
Estudando em poupar com tanta lida,
Para ver o estragado por hum filho
Nas basofias, e sécias de casquilho!²⁴⁴

Para Lucio Brandão, seu filho era um fanfarrão, um homem vestido com adornos excessivos e que pecava contra o decoro de seu estado. Segundo ele, a pretensão do filho era viver sem trabalhar, sem estudar, se inclinando apenas “a passêos, funções, jogo, e meninas”. Até mesmo seu trajar não passava de uma moda de ‘maricas’, dizia ele. O Pai, um homem zeloso dos bons costumes, o chama de bandalho, um ‘bandalho mascarado em francezia’, ou seja, um ridículo por apresentar-se a francesa.

²⁴⁴ *Idem*, p. 4.

A discussão prossegue. Bate à porta um mestre alfaiate trazendo a ‘máscara nova do senhor André’ feitas com ‘lentijoilas’. O pai totalmente contrariado quer saber como o filho pagou pelo acessório. Ele responde que ganhara um relógio numa rifa, então o vendeu para adquirir a máscara. André tenta explicar ao pai que os homens moços ao comparecerem as funções e aos divertimentos, usavam de tal acessório para impressionar as moças. André pretendia usá-la para dançar, brincar e se alentar nas funções²⁴⁵ de São João, em Almada. Lucio inconformado não parava de repreendê-lo, mas o Peralta apenas ria. Na sequência, chegam ainda o cabeleireiro, um mestre de dança e outro mestre de francês, todos para cobrar as dívidas de André, que usou de seus serviços, mas perdeu o dinheiro que a mãe lhe deu para pagamento das contas no jogo do isque.

Percebe-se, particularmente, que um dos problemas familiares desta peça foi motivado pela vaidade e o luxo da aparência, bem como o vício do jogo. O fator econômico se revela nas dívidas contraídas por André em função da vaidade e do zelo com a apresentação pessoal. A indumentária da aristocracia e da burguesia na época foi, de fato, influenciada pelas tendências estrangeiras, mais acentuadamente pelas influências francesas.

No século XVIII, a moda parisiense foi adotada pela elite portuguesa, observa Piedade Braga Santos em seu estudo sobre os costumes e a vida social em Portugal. As manufaturas francesas produziam variados artigos de luxo que faziam parte da indumentária, artigos como cabeleiras, sedas, fitas ou cintos. As cabeleiras empoadas, por exemplo, consistiam em um complemento dos mais usados tanto por homens como por mulheres.

Para elas foram desenvolvidas anquinhas, uma armação em círculo sobre as quais se usavam os vestidos largos e pregueados de mousseline inglesa de tons alegres e estampados floridos. Para sair, as mulheres, em geral, usavam chapéu e sombrinha. O leque era um complemento indispensável. Os sapatos eram feitos de pano com fitas e os tacões altos, de madeira. O comprimento dos vestidos havia encurtado deixando agora

²⁴⁵ Ver glossário, pp. 127-128.

os sapatos à vista. Contudo, a moda é continuamente alardeada por que, em parte, está associada ao gosto pelo bem estar físico²⁴⁶.

Richard Sennet explica que, os trajes antes usados em todas as ocasiões, no avanço do século XVIII, seriam considerados como adequados apenas para o palco e às ruas. As roupas folgadas e simples passaram a destinar-se somente ao espaço privado. Esta seria uma das primeiras delimitações do domínio privado. O vestuário, na verdade, demarcava os estratos sociais, uma prática fortemente presente nos dias de hoje.

A maneira de se vestir da sociedade de corte, assim como da burguesia, definia os papéis sociais das elites e dos burgueses distinguindo-os das outras classes. Para eles, o corpo era tratado como um manequim onde se poderia usar os mais diversos adornos. Sennet enfatiza ainda que, vestir o corpo como um manequim fazia dele “um veículo para marcar as convenções bem estabelecidas”.

Havia, na verdade, certa artificialidade reinante na tentativa de dissolver os traços da personalidade individual. As pintas ou mesmo a pintura vermelha ou branca, por exemplo, usadas por homens e mulheres dissimulavam a cor natural da pele ou qualquer defeito eventual. Assim também as máscaras eram usadas por ambos os sexos, mas apenas pelo prazer de tirá-las²⁴⁷. As perucas eram enormes e trabalhadas. Os toucados femininos poderiam até conter modelos de navios entremeados aos cabelos, cestos de frutas ou mesmo cenas históricas.

Sennet sugere que ao refletirmos sobre os critérios considerados para fundar o lúdico e a fantasia expressas na maneira de se vestir da aristocracia, veremos que a peruca, o chapéu e o sobretudo atraíam pelas suas qualidades, pelo fetiche, enquanto objetos em si mesmos e não como possíveis arranjos para a valorização dos traços naturais do corpo.

Tantos produtos parecem destinados a compor o retrato de uma época. Na verdade, eles também contribuía para a ascendência de um sistema de preceitos modernos, onde a valorização da aparência, a individualidade e o gosto se sobrepujavam a padrões estabelecidos na sociedade.

²⁴⁶ SANTOS, Piedade B. RODRIGUES, Teresa. NOGUEIRA, Margarida S. *Lisboa Setecentista Vista por Estrangeiros*. Lisboa. Livros Horizonte Ltda, 1996, p. 76.

²⁴⁷ SENNET, Richard. *O DECLÍNIO DO HOMEM PÚBLICO* As Tiránias da Intimidade. São Paulo. Ed. Schwarcz Ltda, 1988, pp. 89-91.

A narrativa dos entremezes se reporta, repetidamente, as formas de entretenimento e ao gosto pelas reuniões sociais ou assembleias também referidas como funções. Este encontro social reunia pessoas que compartilhavam os acontecimentos da sociedade, informação cultural, social ou política, ouvir música, cantar, dançar ou mesmo recitar poesia. Lá compareciam os Peraltas para jogar cartas, conversar ou flertar com as mulheres.

Alguns entremezes descrevem em tom satírico e reprovador estes encontros sociais. Na peça em um ato, *Assembleia ou Partida*²⁴⁸, publicada em 1770, encontra-se uma sátira da burguesia, que mesmo não dispondo de meios econômicos para promover uma reunião social aos moldes da época, recorre a empréstimos para acompanhar os novos costumes. A cena de abertura, representada na casa de Braz Carril, apresenta Braz e seu compadre Gil Fustote repreendendo-o:

Gil: Entendo, entendo: dizes que a partida
Hoje em casa terás, ou assembleia.
Amigo Braz Carril, estas galhofas,
Jantares e merendas, são o fruto
Da reloucada teima de fidalga
Com que tua mulher sagaz te enleia
Ou te embrulha na rede em que perneias.
Compaixão grande, compaixão me deves.
Partidas! Assembleia! Que mania!²⁴⁹

Contudo, Braz gostaria de viver como a gente séria de Lisboa. “Grandes e pequenos/ todos querem gozar das sãs delícias,/ do suave prazer da companhia.”, afirma ele. Gil, porém, era partidário dos modos de seus avós e pais que, segundo ele, teriam vivido fartos, alegres, ricos e contentes sem as tais delícias que Braz tanto prezava. Para Braz, na verdade, teria ocorrido uma variação nos hábitos da sociedade. Segundo ele, “Mudam-se os tempos, mudam-se os costumes.” Referência ao ‘Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades’, de Camões. Este personagem compara a necessidade de renovação com os ciclos naturais, o inverno, a primavera e as “perpétuas leis da natureza”. Logo em seguida, Braz, economicamente desguarnecido, pede a Gil algum dinheiro emprestado, que a princípio seriam seis mil e quatrocentos, mas este poderia lançar na conta de Braz, oito mil, como quantia emprestada. Desta maneira, Gil, compadecido diante do pedido do amigo, responde:

²⁴⁸ GARÇÃO, Pedro António Correia. *Assembleia ou Partida*. In: REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro português em um acto (séculos XIII-XVIII)*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, 2002, p. 519.

²⁴⁹ *Idem*, p. 522.

Gil: Amigo, eu não podia;
Mas vejo o grande aperto...Toma... Escuta:
Eu chamo a Deus dos Céus por testemunha
Sem juro te levar, sem interesse,
De tão forçosa vexação remir-te;
E que o pouco que mandas que acrescente
À nossa conta, é dado e não por força,
Sim de livre vontade. Adeus, amigo,
Que vou vestir-me e logo torno.²⁵⁰

Braz, agora, tinha para a merenda, sequilhos, bolos, frutas secas, chá e café, mas faltavam ainda as mesas, cadeiras, colheres, castiçais, pratos e bandejas, além das luzes para o salão e as cartas. Supridas as necessidades, reúnem-se todos para a assembleia, que começa com o fandango. A alegria é geral. As senhoras cantam ao cravo. Mafalda recita a *Cantata* de Dido. Jofre, o Peralta, recita um soneto e em seguida, Jacob e Picote fazem o mesmo.

Terminadas as recitações, já nas conversas, Doutor Mucônio traz a notícia sobre a peste que assolava Lisboa e os peraltas. Ele adverte: “Fujam, fujam, senhores! Estão cegos? Não têm visto, [...] no senhor Jofre os tétricos sintomas/ da endémica, epidémica, estrangeira/ pestífera, letal enfermidade,/ que grassando a Lisboa insulta, ataca,/ a pobre, débil mocidade estulta²⁵¹?”²⁵² Jofre, o Peralta ali presente, se defende dizendo que tudo não passava de mentira. Depois de passar uma receita infalível para a peste de Jofre, Dr. Mucônio pede por duas árias novas.

A peste à qual o médico se refere, provavelmente, era a sífilis. Durante o setecentos, a sífilis designava uma série de doenças venéreas, estando ligada às concepções astrológicas, místicas e religiosas, que marcavam os debates em torno da enfermidade desde o século XV.²⁵³ O tema era usado como investida contra a França, que conheceu uma epidemia violenta da doença no século XVIII.

Os sinais da enfermidade eram identificados com o aparecimento de úlceras em todo o corpo, em particular, no pescoço e no couro cabeludo. Existe a possibilidade da moda deste século, em parte, ter sido adaptada a estes transtornos. As cabeleiras postiças, por exemplo, poderiam servir para esconder a queda de cabelo, assim como as

²⁵⁰ *Idem*, p. 524.

²⁵¹ Ver glossário, pp. 127-128.

²⁵² GARÇÃO, Pedro Antonio Correa. *Op cit*, p.547.

²⁵³ ABREU, Jean Luiz Neves. *Nos domínios do corpo: o saber médico luso-brasileiro no século XVIII*. RJ: Editora Fiocruz, 2011.

rendas disfarçavam as úlceras do pescoço. Já o uso de luvas cobriria as lesões nas palmas das mãos, assim como as lesões do rosto eram encobertas pela maquiagem branca ou pó.²⁵⁴ Contudo, as opiniões se dividiam e para alguns homens este era um sinal de iniciação a masculinidade por parte dos jovens.

A peça termina de modo diferente das demais, que poderiam acabar em pancadaria ou simplesmente com um casamento e a felicidade de todos, como podemos nos certificar nos demais entremezes. Nas cenas finais, chegam à reunião: meirinho, escrivão e quadrilheiros. O meirinho fora até lá para cobrar as dívidas de Braz com Martinho Raimon, um provável caixeiro viajante, vendedor de quinquilharias que não está presente na peça. Braz manda o meirinho passar outro dia, pois não tinha ali a quantia devida, mas ele não se retira. O escrivão, então, propõe penhorar os pertences de Braz, mas tudo que havia na assembleia não era dele. Gil, também credor de Braz, tripudia da situação e se dirige a Braz perguntando: “Como te vai, Amigo, co’a a partida?/ É divertida? Enfim, é uso, é moda...”

Todavia, Braz tem uma atitude curiosa. Ele faz um longo pronunciamento e apela para a amizade de Jacob, Picote, Doutor Mucónio e Fustote, todos os prováveis amigos ali presentes. Diz ele: “[...] E que acção mais ilustre, mais honrada,/ Que acudir um amigo a outro amigo?/ A amizade fiel e verdadeira/ É dádiva do Céu, e do Céu digna,/ E dos humanos o maior tesouro. [...]/ Sois meus amigos? Que fazeis, amigos?”.²⁵⁵

Gil não se compadece da situação, pois não queria mais perder “com gulodices, sécias e pataratas./ Quem muito tiver, que gaste pouco:/ deixe-se de partidas, de assembleias, brilhar não queira à custa dos amigos.” Os outros, no entanto, se comovem e se reúnem para repartir a dívida. Na fala de encerramento de nosso principal personagem vem o aconselhamento para os espectadores não se entregarem ao “mar de desperdícios”.

²⁵⁴ SOUZA, J. Germano. *Aspecto Social da Sífilis. Alguns aspectos históricos*. **Medicina Interna** Vol. 3, n. 3, 1996, p. 187. Disponível em: <http://repositorio.chlc.min-saude.pt/handle/10400.17/385> Acesso em 06.09.2014.

²⁵⁵ GARÇÃO, Pedro Antonio Correa. *Op cit*, p.557.

O gosto pelo convívio em sociedade se contrapõe ao parâmetro ostensivo reclamado pelo personagem de Gil. Ao contrário deste, o pronunciamento de Braz está voltado para os valores humanos. O valor da amizade certamente está ligado a ideia de nova dignidade do homem, a confiança na natureza humana, ao antropocentrismo divulgado pelos pensadores do Iluminismo, durante o setecentos. O fenômeno teria apurado as interações sociais.

A assembleia consistia em uma reunião privada difundida e intensificada em Portugal. A adesão a esta nova forma de convívio social urbano se alastrou em Lisboa e em outras cidades da província. A prática se afirmava no convívio da família, entre amigos e parentes. Este tipo de encontro social se realizava também após as manifestações religiosas, como procissões e romarias, datas de generalizado encontro social conservadas por todo o setecentos. As festividades religiosas costumavam reunir o clero, o rei, a nobreza, grupos burgueses e populares em suntuosas manifestações.²⁵⁶ As casas situadas no percurso das procissões recebiam amigos e conhecidos. Após sua passagem aproveitava-se a ocasião para uma divertida assembleia.²⁵⁷

Robert Southey (1774-1843), *lake poet* inglês do movimento romântico do começo do século XIX, além de historiador, tradutor e biógrafo, esteve em Portugal, em 1808. Ele atenta para as mesmas vicissitudes referidas pelo entremez comentando que as pessoas tinham altos gastos com sua aparência e com a participação nestas festividades, muitas vezes indo além do que poderiam suportar, desta forma acabavam envolvendo-se continuamente em dívidas.²⁵⁸

O costume das assembleias foi comentado contemporaneamente por Arnaldo Gama²⁵⁹, em sua crônica portuense do século XVIII, *Um motim há cem annos*, publicada em 1861. Através de Gonçalo Antunes, personagem de um antiquário da época, o autor relata alguns fatos acontecidos durante o governo de Pombal. Dentre eles, o personagem relembra como a sociedade do Porto vivia em grande luxo ostentado nas continuadas partidas, saraus e assembleias. Relembra ainda que o teatro e as

²⁵⁶ SANTOS, Piedade B. RODRIGUES, Teresa. NOGUEIRA, Margarida S. *Lisboa Setecentista Vista por Estrangeiros*. Lisboa. Livros Horizonte Ltda, 1996, p 80.

²⁵⁷ LOPES, Maria Antonia. *Op cit*, p. 148.

²⁵⁸ SOUTHEY, Robert. *A journey in Spain, and a short residence in Portugal*. 3º edition. V. II. London, 1808.

²⁵⁹ Arnaldo de Sousa Dantas da Gama foi um escritor e jornalista português, suas obras tinham como base fatos históricos.

representações das peças de Goldoni, Calderon e Metastasio, foram os divertimentos prediletos de seus avós.²⁶⁰

O referido encontro social poder-se-ia realizar até mesmo em uma quinta. De fato, Carl Ruders, quando de sua estada em Portugal, participou destas reuniões. Ele relata uma delas onde esteve a convite do cônsul da Dinamarca. O cônsul levava todo o necessário para a reunião. O grupo de convidados partia nas primeiras horas do dia. Eram cerca de vinte pessoas, das quais a metade eram senhoras, sem contar com os criados. Os convidados se deslocavam até o local montados em burros, até mesmo as senhoras.

Através dos caminhos, por vezes de difícil acesso, passavam por outras quintas, locais onde se podia descansar, visitar os jardins e tomar algum refresco. Chegando ao seu destino, alguns iriam descansar da jornada, outros se puseram a jogar, e outros, ainda iriam passear pela encantadora região. O pastor se admirava da liberdade de toda gente nas excursões de prazer pelo campo, de entrar sem licença nas propriedades alheias. Outra reunião em casa do cônsul dinamarquês esteve mais animada. Além do jogo, houve um agradável ‘intermédio’ cantado pela senhorita Miranda acompanhada ao piano pelo Sr. Jobit.²⁶¹

Os escritores de entremezes parecem preocupados também com a ociosidade que o costume poderia provocar. O entremez *Assemblea do Isque*²⁶² apresenta uma destas reuniões. Em casa de D. Ortiga e suas filhas, D. Trecula e D. Bagatella se passa um encontro social com os Peraltas, Pancrácio Bolas e Cornelio Durazio, para um jogo de cartas, o Isque. Os Peraltas se apresentam às senhoras e vão logo se queixando dos pais. Cornelio reclama das muitas incumbências que lhe dá o jarreta. O Pai de Pancrácio - um tartaruga impertinente, capaz de matar gente²⁶³ - não o deixa em paz.

As personagens femininas têm identificações fúteis apenas preocupadas com a aparência e o divertimento. Parecem damas da nobreza embora os autores não deixem isso claro. Aliado a estes aspectos, a peça satiriza também a pretensão à vida social de D. Ortiga, pois ela não tinha nada além de chá e fatias (pão com manteiga) para servir aos convidados.

²⁶⁰ GAMA, Arnaldo. *Um motim há cem anos. chronica portuense do século XVIII*. PORTO: Typografia do Commercio, 1861, p. 45.

²⁶¹ RUDERS, Carl Israel. *Op cit*, p. 69.

²⁶² Entremez *Da Assembléia do Isque*. Lisboa, Officina de Filipe da Silva e Azevedo, 1784.

²⁶³ *Idem*, p. 6.

3.2 O Peralta e os escritos amorosos

A fim de consolidar seu parecer acerca das maneiras do Peralta, os autores do teatro cômico atentam para outros fatores que comprometiam sua conduta. Somado a desobediência ao Pai, as despesas com o luxo, a moda, o jogo e as assembleias está outro fator. Um fator participante de algo maior, algo que, de certo modo, poderia agir na percepção dos indivíduos acerca de si mesmos, da realidade, da maneira de pensar e de ver o mundo: o amor.

O entremez *Cazamento por nova ideia*²⁶⁴, publicado em 1792, apresenta os artifícios de Rimantes, o Peralta amoroso com vistas a conquistar Angelica. A peça começa com Bacello, o criado de Rimantes, elogiando as mulheres. Diz ele a Rimantes:

Pois não tem razão, huma mulher sempre he couza boa, se tem bom gênio, se he bonita, oh, [...]; sempre he couza, por que se tem perdido muito tolo, e muito discreta: Alfaiates, Barbeiros, Currieiros, Mercadores, Capelistas, Letrados, Escrivaens, Soldados, Estudantes, e todos aquellos, que a Cupido se entregarão.²⁶⁵

Rimantes parece se guiar pelo uso da razão e afirma que não estimava as mulheres pela beleza e formosura, pois esta um dia poderia se perder. Todavia, gostava de ver uma mulher vestir-se à francesa, cantar modinhas, dançar, escrever uma cartinha, com boa retórica e saber um ‘bocado de frances’ e namorar a francesa, com astúcia e sagacidade. Rimantes estava enamorado de Angélica e para expressar seu amor por ela ele manda o criado levar-lhe uma carta dizendo:

Amor, que os mortaes domina, a seu mando me sugeita, e faz que o meu saudoso coração batendo veloz as azas, busque na amável vista de meu bem o único refrigério, com que ímpia, e tromentoza saudade o oprime, permita o meu destino, sejam s meus votos atendíveis, não esperando outra recompensa deles, mais do que ate a morte, ser o único emprego da prenda, que mais estimo.²⁶⁶

Entretanto, Flavio, o pai da moça, a intercepta e interroga Angélica sobre quem seria o autor da declaração amorosa a ela endereçada. A filha esboça medo ou cautela, respondendo que não sabia.

²⁶⁴ Entremez *Cazamento por nova ideia*. Lisboa. Officina Francisco Borges de Sousa, 1792.

²⁶⁵ *Idem*, p. 1.

²⁶⁶ *Idem*, p. 2.

O Pai a adverte, pois não queria vê-la ao lado de peraltas sem juízo. Para ele o Peralta era o motivo de inquietação das moças afinal os peraltas eram “cabeças ocas,, sem juízo nenhum, fantasmas armadinhos no ar, que parecem figuras movidas por arames, com trastes os mais ridículos, que a cada passo lhe estão fazendo sátiras [...]”²⁶⁷

Flavio se irrita com as pretensões de Rimantes, pois já havia tratado o casamento da filha com seu amigo, um ‘homem rico e capaz’. Para ele, o amor com que a filha sonhava se faria com o tempo. Contudo, Angélica contava com a ajuda da criada, Denguice, e tinha outro acerto encaminhado às suas escondidas. Apaixonada por Rimantes, Angélica queria namorar à francesa, fingir arrufos, mostrar-se enciumada, contrariada e zangada.

Ao descobrir a tramoia da filha, Flavio se desespera diante da possibilidade de ter seu ‘crédito arruinado’. Rimantes, o Peralta, explica que ela escolheu esposo ‘induzida por amor’ e pede ao Pai para ser compassivo, dissipar o ódio, para a felicidade do casal. Afirma Rimantes: “V. M. lho queria dar por violência, e hum laço, que só dezata a morte, deve ser por vontade, o Ceo o dispoz, e opor-se vossa mercê a isso, he opôr-se às suas dispoziçoens.” Flavio, então, parece arrepender-se de sua atitude e os perdoa, reforçando a ideia da tolerância e do final feliz. Ideia cuidadosa e repetidamente sugerida para a concretização do casamento por amor. Afirma Flávio:

Flavio: Levantem-se, eu conheço o meu erro, estão perdoados, o Ceo quis castigar-me mostrando-me, a quanto se aventurão os Pais de famílias, em quererem obrigar a seus filhos a estado, que eles não estimão, quando só devem educá-los a hum fim de virtude, amar as santas dispoziçoens do Ceo, seguir a virtude, servir ao Rei, e á Patria, são somente os sólidos fins, que um Pai deve ensinar a seus filhos, eles serão felizes, serão venturozos, louvarão a santa educação, que adquirirão, e fazendo-os os Pais sobre o mundo ditosos, desempenharão as obrigaçoens, de que o Ceo os encarregou.²⁶⁸

Mais uma vez está presente a carta. A recorrência mostra como esta forma de comunicação fazia a ponte entre os amantes. Na verdade, a carta consiste em um modo de expressão individual da subjetividade, proporcionando também o transporte de novidades, notícias ou, no caso do Peralta amoroso, o alimento de sentimentos e esperanças. As cartas se assemelhavam a autênticos mecanismos de sedução e um meio

²⁶⁷ *Idem*, p. 13.

²⁶⁸ *Idem*, p. 16.

de comunicação primordial entre os pretendentes. Dantas comenta que as portuguesas apaixonadas sabiam escrever bem suas cartinhas de amor, provável influência das cartas de Sórora Mariana, embora ela não tenha sido a única freira a escrever cartas e muitas antes dela também escreveram sobre o amor.

D. João V chamava a este tipo de expressão de ‘linguagem de triques-traques’, uma literatura de sentimento e, de certo modo, uma forma de sociabilidade à distancia. Havia cartas para todas as manifestações sentimentais, expressando ciúmes, saudades, contemplativas, de despique. “A carta de amor do século XVIII nasceu gêmea do folheto amoroso de cordel” ²⁶⁹ e bem serviu aos peraltas como iscas sedutoras de franças, sécias e bandarras.

Na linha da argumentação amorosa onde o Peralta é caracterizado como um amante ameaçador à disciplina familiar está Torrente, um peralta poeta compondo versos para sua amada. Torrente pretendia se casar e escolhe Rosina, filha de Fagodez, um mercador de azeite de peixe. A peça foi encenada no Teatro do Salitre, um teatro popular destinado a apresentação de comédias e óperas. A *Esparrella da Moda*²⁷⁰ faz uma longa exposição dos motivos pelos quais filhos e filhas poderiam escolher seus companheiros.

Um dos motivos seria porque o Pai já não conseguia suprir os gastos das filhas com os luxos. Os autores colocam a defesa deste argumento na voz de Rosina quando esta diz a sua mãe: “[...], crescem as modas, cresce o molde das fivelas, [...] chapéus de palhinha, as fitas cada vez mais caras, [...] e o Pai só com o trato do azeite não pode acudir a tudo [...]”²⁷¹ Outro motivo seria o conhecimento e a aproximação física do parceiro despertando o desejo de sua companhia e afeto. Traduzindo a ânsia da paixão Torrente versifica:

Nesta amorosa conquista
Pendem condensados ares
Trobilhoens de mil pezares
Vós defronte, e eu á vista;
He bem que o peito rezista
A tão lúgubres sinaes,
Ancias, suspiros mortaes
Já nos deixão sufocados

²⁶⁹ DANTAS, Julio. *Op cit*, p. 182.

²⁷⁰ Pequena peça *Esparrella da Moda* composta por José Daniel Rodrigues da Costa. Lisboa, Officina de Domingos Gonsalves, 1784.

²⁷¹ *Idem*, p. 10.

Ficamos ambos pasmados,
Nem [eu] falo, nem vós falais.²⁷²

Como se pode notar na referida peça e na maioria delas, os autores parecem propagar a ideia de que os filhos poderiam escolher seu parceiro por ‘amor’. Todavia, não se trata apenas de uma ponderação dos motivos mais adequados a escolha matrimonial, pois no canto de encerramento todos os personagens levam ao público o conhecido aconselhamento, sugerindo que o ‘amor’ poderia ser ilusório e enganador. Cantão todos: “Cuidado, oh amantes/ Nas vossas paixões,/ Porque as lograções/ Vos hão de prender./ Depois de cahir/ Não há que escolher.”²⁷³

Na defesa dos costumes matrimoniais vigentes os autores de entremezes coincidem seu posicionamento com a já conhecida Carta de Guia de Casados. Melo, na tentativa de dar algumas regras ao amor, procura diagnosticar a prudência masculina: “Ame-se a mulher, mas de tal sorte que se não perca por ela seu marido.”²⁷⁴ Ele considera dois tipos de amor: o primeiro, um comum afeto que os movia na direção da mulher, sem saber o que nem porque amavam; o segundo, era aquele tratado e conhecido. O primeiro terminava na posse da mulher desejada; e o segundo, começava com ela. Além do amor à esposa, o autor não deixa de sugerir também que “aquele amor cego fique para as damas” referindo-se às paixões passionais.

Os autores anônimos, no entanto, embora também procurem dar regras ao amor, não se detém na crítica à questão da escolha. Eles tem o cuidado em sugerir como as mulheres poderiam refutar as lograções românticas do jovem Peralta, revelando os problemas de ordem familiar a que estavam sujeitas aquelas que se deixavam levar pela conquista. O entremez intitulado *Dezenganos para os homens nam se fiarem em mulheres*²⁷⁵, datado de 1788, apresenta o caso de duas mulheres, Elvira e Beatriz, comicamente denominadas ‘damas logrativas’.

A peça discute a situação das mulheres que ‘impensadamente se entregavam a um homem’ acreditando em ‘palanfrórios’²⁷⁶, amáveis poesias e acabavam na infeliz condição de um ‘negro cativo’. Elvira e Beatriz não se deixavam levar pelas ilusões

²⁷² *Idem*, p.11.

²⁷³ *Idem*, p. 16.

²⁷⁴ MELO, D. Francisco Manuel de Melo. *Carta de Guia de Casados*. Lisboa, Editorial Verbo.

²⁷⁵ Entremez *Dezenganos para os homens nam se fiarem em mulheres*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Sousa, 1788.

²⁷⁶ Ver glossário, pp. 127-128.

que apregoavam as cartinhas românticas dos peraltas. As damas convictas de suas opiniões defendem suas escolhas dizendo que as mulheres não deviam fiar-se em homens.

Curiosamente, elas levantam a possibilidade de que os versos não eram de autoria dos peraltas, mas de poetas que vendiam seus escritos. Uma delas comenta que, se homem fosse, não queria ser Peralta, pois estes sofriam muitas zombarias e escárnio. Conforme Izabel, a criada, as damas se portavam assim por que teriam recebido uma boa educação. A criada faz uma interessante consideração acerca do comportamento dos homens jovens daquele tempo. Segundo ela

os homens deste tempo, he raro o que he verdadeiro, não sabem minhas senhoras, a gloria que tenho quando sei que hum mulher pregou hum opio, e fez escarne de hum homem; estes, meus senhores, todos tem a presunção, de que zombam das miseráveis a quem fingem que namorão; [...] ²⁷⁷

Percebe-se que os autores, mais uma vez, parecem opinar através das falas femininas, embora comicamente as denominem ‘logrativas’. Do ponto de vista deles, as damas concordavam que, poucas as que vestiam saias, saberiam zombar destes ‘bonecos infeitados’. Aconselham ainda às mulheres uma prudente escolha, não formando laços, pois ao contrário, poderiam viver desgostosas, aflitas e sem sossego. Elas dizem que não era o seu caso se entregarem ao casamento, pois tinham os próprios recursos econômicos. Então, ao deixar a cena decidem deixar de lado as graciosidades abandonando os passatempos retirando-se para sua quinta.

Enquanto isso, os peraltas, Claudino e Silvio, aguardavam o retorno de Paspalho, o criado, que fora levar os escritos amorosos as damas. O criado, ao retornar com a resposta, manifesta toda sua indignação. Conta que fora mal recebido pela ‘serpentissima Crescença’, uma velha e a delambida²⁷⁸ da criada. Tinha vontade de pregar dois socos pelas ventas da criada, mas, então, lembrou-se que o maior castigo era “deixa-la e não fazer cazo algum della”. Ele cogitava a ideia da criada querer casar-se com ele e só dele seria seu coração. Depois do desengano jurou por Baco, “um seu amigo muito especial”, que jamais haveria de querer mulher alguma

²⁷⁷ *Idem*, p. 6.

²⁷⁸ Ver glossário, pp. 127-128.

e, se possível fosse, ele gostaria de “pôr cartazes pelas esquinas para que todos os homens, lendo-os, não se fiassem em mulheres”.²⁷⁹

Os peraltas, por sua vez, corroborando o posicionamento dos autores, não parecem se importar com o desengano, pois apenas querem riscar da ‘memória semelhante cazo’. Claudino propõe gozarem de uma plácida alegria. Silvio quer desfrutar da doce liberdade, dos belos e deliciosos divertimentos, passeios ao ‘Paceio publico, aonde vão gentis madamas, [...]’. Ao encerrar a peça, Claudino e Silvio deixam seu exemplo aos outros homens. Os peraltas renderam amor a mulheres falsas e elas os desprezaram sem maior motivo.

No decorrer da peça nota-se como os autores fazem das mulheres com ‘boa educação’ um exemplo para todas aquelas que eram enganadas por peraltas. Ao final, eles enfatizam o que realmente importava para estes: o desfrutar dos prazeres momentâneos e da alegria de viver. Percebe-se também neste entremez alguns traços românticos como foi o fracasso amoroso de Claudino, Silvio e do criado.

A possibilidade da união conjugal com base na escolha do parceiro, tema que aparece correntemente nos entremezes aqui mencionados, é analisada no sistema malthusiano de casamento abordado por Alan Macfarlane, historiador e antropólogo. Segundo ele, havia por parte dos moralistas e dos filósofos, o pressuposto de que o casamento se fundava no amor. Darwin, citado pelo autor, ponderou entre as vantagens e desvantagens em casar. Uma das vantagens era a de ter uma constante companheira, objeto de amor e distração. Entre as desvantagens, casar poderia significar não ter filhos, ou ainda, ninguém para compartilhar a velhice.²⁸⁰

Na literatura, na dramaturgia ou outros produtos culturais, a recorrência ao tema do ‘amor’ e a possibilidade de escolha do parceiro nos relacionamentos amorosos, não são exclusivas do recorte temporal deste estudo. Macfarlane aponta que a premissa cultural do amor já estava presente em Geoffrey Chaucer, escritor e romancista inglês do século XV. A tensão entre amor e dever, amor e razão, amor e destino eram temas presentes em poesias, peças de teatro, comédias ou mesmo dramas e novelas.²⁸¹ Os

²⁷⁹ Entremez *Dezenganos para os homens nam se fiarem em mulheres*. Op cit p. 14. Note-se na citação como os autores sugerem a possibilidade da formação de opinião pública ligada ao fato do criado divulgar ‘colocando cartazes’ sobre o procedimento das damas logrativas.

²⁸⁰ MACFARLANE, Alan. *Op cit*, p. 18.

²⁸¹ *Idem*, p. 194.

conflitos e intrigas de amor foram e ainda são elementos recorrentes em diversos produtos culturais.

3.3 O Estudante

O convívio amoroso em Portugal acabaria por abranger outros personagens. Conservando a mesma perspectiva de crítica ao comportamento do representativo jovem e suas lograções amorosas, os autores então expandem as reprovações a outros jovens, pois, segundo sua ótica, já não era apenas o Peralta que desfrutava das novas sociabilidades, neste horizonte está o estudante.

Em relação ao personagem do estudante, os autores apuram o argumento da conquista. O entremez intitulado *O casamento sem esperanças de dous velhos*²⁸², publicado em 1788, apresenta um estudante, que não tem nome próprio, buscando seduzir Claudia, uma formosa estalajadeira. No seguinte diálogo percebe-se a tentativa:

Claudia: Estimo que estejais bem accommodado, e servido.

Estudante: Na vossa casa nada poderia ter contrario ao meu gosto.

Claudia: Queria alguma coisa mais para este quarto?

Estudante: Nelle, só a vossa ausência, me fará falta a vossa companhia.

Claudia: De pouco vos pode servir a minha companhia, mas o tempo que a lida dessa casa me der socego, aqui virei por dar-vos gosto.

Dizei-me o que devo mandar-vos para a ceia?

Estudante: O que for de vosso gosto, he o que poderá satisfazer-me.

Claudia: Deixais a vossa passagem a minha eleição? Vede que serás mal servido.

Estudante: De tudo me satisfaço, sendo por vós determinado.²⁸³

A citação procura demonstrar o modo como o entremez poderia adentrar o campo do imaginário e do sensual, porém com o objetivo de chamar a atenção para o tipo de comportamento semelhante ao do Peralta. Tais personagens compartilhavam com ele as estratégias estimulando as fantasias amorosas e sexuais. Os galanteios do estudante certamente alcançaram êxito. Depois de longo discurso exibindo seu conhecimento da ‘gramática das línguas’, comenta a importância de viajar e estudar latim, grego e hebraico e os atributos da *physica*, da *ethica*, da *economia*, da *politica* e da *methaphysica*. O estudante se esforça em demonstrar seu domínio teórico e seu grau de instrução, além de sua habilidade em seduzir. Claudia, por sua vez, aprecia e

²⁸² Novo Entremez *O casamento sem esperanças de dois velhos*. Lisboa, Officina Lino da Silva Godinho, 1788.

²⁸³ *Idem*, p. 5.

privilegia o galante personagem com quem concretiza o casamento. Contudo, ela é repreendida pela mãe pela escolha de um estudante. Juntamente com o casal contraem matrimônio também os criados, a mãe de Claudia e Polidoro, pai do estudante, por motivos diversos.

Nota-se a insinuação dos autores de que Claudia poderia não ser uma mulher honrada já que eles sugerem o intercuro sexual anterior ao casamento. Além disso, o estudante é colocado como um modelo muito próximo ao Peralta, razão da preocupação da mãe com a escolha da filha.

Entretanto, nem todos os casos de entremeses tinham um final feliz, como o caso do entremez *O estudante bazofio e desgraçado*²⁸⁴. A peça trata de José Rodrigues, um estudante fanfarrão de Coimbra, que pretende ir ao Porto onde tentará dar o golpe do casamento na filha de um letrado. O estudante se faz passar por um morgado quando na verdade seu pai tem uma estalagem. Ele vai ao Porto, acompanhado do criado, e se apresenta a Astolfo, um viúvo rico e sua filha, Delia. Ele se diz Morgado da Província de Alentejo que está na cidade em tempo de férias e procurou por Astolfo para o aconselhamento de certo negócio.

O letrado se impressiona com a postura do estudante e logo pensa no rico casamento que este faria com sua filha. Assim Astolfo o acomoda em sua casa e ao criado também. Contudo, José Rodrigues, o estudante, não sabia que seu pai estava a sua procura, pois ele não voltara para a casa como fizeram seus vizinhos. José já convencerá o letrado de sua riqueza, só faltava acertar seu casamento com Delia. Manoel, o criado, temia pela trapaça do primo, pois a burla poderia mandá-los para a Índia. Tão logo Astolfo comunica a Delia seu matrimônio com o estudante, Pascoal chega em casa do letrado. O pai do estudante se apresenta a Astolfo e conta o que o levava ao Porto a procura do filho. O letrado logo entende toda logração, pede explicações ao estudante que se faz de inocente, então ele expulsa todos de sua casa a pancadas.

Os autores não chegam a depreciar completamente o personagem, pois ele sequer é expulso da sociedade. Contudo, os autores coincidem a abordagem da mesma forma como faziam com os Peraltas. Permanece, portanto a advertência a sua conduta, a

²⁸⁴ Entremez *O estudante bazofio e desgraçado*. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1787.

possibilidade do golpe, as mentiras acerca de suas posses, sua posição social, e as estratégias usadas para adentrar o espaço doméstico.

3.4 O Peralta regenerado

Entretanto, segundo os autores de entremezes o Peralta não era um personagem de todo perdido. Ao propagar as críticas a sua sugerida ‘má’ conduta, paralelamente, eles propõem sua reintegração no seio familiar e social através de outros casos exemplares. A proposta, então se desenvolve em enredos nos quais o personagem continua agindo de maneira desregrada, mesmo depois de casado. O entremez *Os cazadinhos da moda*²⁸⁵, publicado em 1784, explora a questão da licenciosidade do Peralta. Nesta peça, André, um peralta já casado, era marido de D. Tarella, filha de Pandorga. Pandorga, um pai preocupado com a vida que o Peralta desregrado estava dando a sua filha, tem opinião formada acerca do genro. Ele o decreve desta maneira

Pandorga: Um louco de cabelos estofados
Goza de bens de raiz muitos morgados;
Porém mande com eles á ribeira,
Como eu faço trazendo cabelleira.
Anda um destes Adonis de obra grossa
Esganado por ver se pilha mossã [moça]
Com dote de bastantes mil cruzados,
Para nutrir os vícios depravados.
Até que engana a louca desgraçada,
Que tudo, quanto tem, lhe torna em nada;
Pois dote, joias, trastes, ardem logo
No abismo de funções, femeas, e jogo,
Vindo a ter por marido um bonifrate
Vadio, que não ganha, com que mate
Dos filhos, e mulher a negra fome.²⁸⁶

André, um ex-peralta, se casou e não assumiu a responsabilidade de uma família, tornando-se assim um bonifrate²⁸⁷. Ele continuou mantendo sua intensa vida social, e assim foi gastando todo o dote de D. Tarella. Pandorga, vendo a filha grávida de seis meses e vendo também os abusos e vícios do genro, toma uma atitude definitiva para por fim aos abusos de André. Pandorga não quer problemas e manda a filha e o Peralta embora de sua casa. Dona Tarella chora, o Peralta diz que não tem ofício para sustentar

²⁸⁵ Entremez *Os Cazadinhos da moda*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, 1784.

²⁸⁶ *Idem*, p. 2.

²⁸⁷ Ver glossário, pp. 127-128.

a mulher e os contrapesos. Contudo, Pandorga se mostra irredutível. Ele não quer mais saber de sua ‘casa sempre suja de polvilhos’, com o genro cantando, com plumas na cabeça, se preparando para as funções e assembleias.

Percebendo, então, a gravidade do problema, André recua de sua posição e se humilha para Pandorga e o mesmo faz Dona Tarella. A fim de convencer o sogro mostrando a firmeza de sua escolha, André decide trocar de roupa se vestindo seriamente como o sogro. Dona Tarella pede perdão pelas travessuras ‘ofensivas ações do teu respeito’, diz ela. Pandorga aliviado se convence e se alegra com a emenda dos dois. Todos finalizam a peça cantando em coro: “Que gosto, que gloria,/ Que troféu que tem,/ Quem faz de hum Peralta/ Hum homem de bem!”

Está claro da parte dos autores a necessidade de resgatar este jovem recém casado de uma vida viciosa. Por outro lado, a autoridade do Pai dentro do espaço familiar também estava em jogo, por isso ele deveria tomar atitudes mais firmes e condizentes com sua autoridade demarcando a hierarquia. Desta perspectiva, percebe-se que a noção do vínculo agnático, ou seja, uma relação que não pressupõe necessariamente o elo consanguíneo, através da ascendência masculina, prevalece na ótica dos autores, demonstrando como o espaço familiar estaria ligado a certos modos de organização da sociedade enfatizados neste entremez pela autoridade paterna.²⁸⁸ Para coerência desta proposição, era de fato preciso afastar a má conduta do Peralta. Assim, a perspectiva avança no sentido de recuperar o Peralta, demovendo sua simpatia pela vida em sociedade, trazendo-o de volta para dentro do grupo familiar, fazendo dele um ‘homem de bem’, ou ainda um cidadão honrado.

3.5 O Velho Peralta

Os autores transferem os gostos e as tendências modernas do Peralta para personagens inusitados. De forma intrigante, o entremez *As loucuras da velhice*²⁸⁹, publicado em 1786, apresenta um peralta diferente. Construído como o Velho Peralta, Geroncio, diferentemente do grifo e do velho pretendente, gosta das novas formas de convívio social e no apreço destas, procura compor seus versos de modo apropriado

²⁸⁸ CASEY, James. *Op cit*, p. 17.

²⁸⁹ Novo entremez *As loucuras da velhice*. Lisboa, Officina Domingos Gonsalves, 1786.

para os casamentos, festividades, e encontros sociais, quando não “o resto vai derivado a namoração, esta he a melhor ciência, fazer huma obra, que valle para mais de huma coiza só.”²⁹⁰

Ele gostaria de ser como os “poetazinhos da moda [que] fazem seus versos, [...] sonetos, odes, romances, églogas, e por fim, até os seus entremezes”²⁹¹ Geroncio se comporta como um personagem feliz, cheio de alegria de viver. Ele tem gosto pela poesia que celebra o amor, um personagem romântico: “Sobe aos astros rutilantes,/ o ecco do meu clamor,/ [...] Pois são efeitos de amor./ Os efeitos mais brilhantes.”²⁹²

A peça não apresenta os desentendimentos familiares em torno do casamento de Rozimunda e Zabileta, com os peraltas Roberto e Flaminio, celebrado na cena final com plena aceitação paterna. Assim também se casam os criados Pascoalina com Mandarin. Particularmente nesta peça, os autores anônimos colocam na fala do criado Mandarin a crítica intrigante ao comportamento de Geroncio, e seu interesse pela poesia e pelas sociabilidades. A crítica o coloca frente aos comentários que o ‘Povo’ faria acerca de seu comportamento. Diz Mandarin:

Senhor Geroncio, deixe-se dessas Loucuras; para os versos não tem arte, não queira do Povo ser o alvo mais cantado; [...]; tem suas filhas cazadas, a sua caça em socego, cuide agora em se salvar, e já que gostozos vemos nossos gostos completados, he justo que as vozes dem [encerramento]²⁹³

cantando: “Vamos contentes, vamos gostozos,/ com dosse [doce] alegria,/ gozarmos ditosos,/ o alegre dia.”

Os autores certamente estendem a crítica feita a Geroncio àqueles que como ele não teriam motivos para se interessarem pelas novidades por inadequadas à sua idade. Ao contrário de outros entremezes, este parece propagar a ideia de que os possíveis erros da juventude seriam próprios desta. Todavia, a Geroncio restaria a alternativa de ‘salvar’ a própria alma.

Arnaldo Gama, em sua *Chronica portuense*, comenta acerca dos poetas daquela sociedade. Afirma que havia duas classes de indivíduos: os poetas fidalgos e poetas

²⁹⁰ *Idem*, p. 15.

²⁹¹ *Idem*, p. 8.

²⁹² *Idem*, p. 15.

²⁹³ *Idem*, p. 16.

plebeus. Os poetas plebeus eram indivíduos ociosos, ‘rotos e esfarrapados’ e se convenciam de que rimar palavras os faziam poetas. Já o poeta aristocrata era rico e excessivamente Peralta, se cobria de rendas e perfumes apresentando-se como um homem superior aos outros.²⁹⁴

Entre outros aspectos envolvidos com a questão da conduta do Peralta, vale salientar a numerosa produção cultural literária em torno da abordagem do convívio amoroso que, diga-se de passagem, não se restringe ao século XVIII. Boa parte da literatura, popular ou religiosa, poesias e canções de amor exploravam as relações sentimentais e com a produção teatral não foi diferente.

Em certa medida, o ‘amor’ se constituiu no argumento perfeito para a crítica à liberdade de atitude das individualidades na ‘livre’ escolha dos cônjuges, já que para as sociedades comunitárias o ‘amor’ não constituía razão suficiente para estas uniões. Para estas sociedades este sentimento consistia em uma forma de oposição, ou mesmo de transgressão aos costumes da comunidade. Embora a ideia não fosse assim tão nova, foi muito usada nos entremezes e em outros produtos culturais para alimentar as tensões, intrigas e conflitos no embate contra os velhos valores predominantes na sociedade.

3.6 O Peralta da aldeia

Os autores anônimos de entremezes prosseguem com as reprovações às peraltices e ao convívio social agora voltada a mostrar ao público como jovens da aldeia poderiam se deixar levar pelas novas tendências urbanas. O novo entremez intitulado *O castigo bem merecido a peraltice vaidosa*²⁹⁵, sem data de publicação, apresenta Armelindo, um peralta, sobrinho de um burguês comerciante, o tio Pantalão. Armelindo veio da aldeia para trabalhar na loja do tio e desde que chegou dedicou-se também a sua ‘comunicação com os tafuis’. Ele confessa a prima que quando chegou ali

[...] nem falar sabia, mas logo que tive a comunicação dos Tafuis, e girei as Academias que eles girão, como Izidros, Piamonteza, Bilhares, e PACEIOS PUBLICOS, Jogo, fui científico, aprendi a lingoa franceza e a italiana, entreguei-me á lição de maravilhosos Livros, e

²⁹⁴ GAMA, Arnaldo. *Op cit*, p. 45.

²⁹⁵ Novo Entremez intitulado *O castigo bem merecido à peraltice vaidosa*. Lisboa: Officina de Antonio Gomes. S/D.

não tenho duvida de falar em Publico, porque estou certo, que todos me hão de louvar, finalmente sou outro homem.²⁹⁶

Ele gostaria de ensinar à prima um dueto que cantou em uma quinta com uma ‘madama’, uma deusa de faces rosadas e rubicundos lábios, mas se lamenta que o senhor seu tio, o célebre protetor da Jacubeia, não o deixasse. Ele também mostra um livro de poesias e sonetos, aos quais Clarice não entende bem, porém segundo o Peralta, o merecimento dos versos era não se darem bem ao entendimento do vulgo. Ela pergunta sobre a ópera. Ele diz que não se dispunha com coisas rançosas, pois “as patuscadas particulares tem muito maior merecimento”. Ele realmente gostava das assembleias mais do que os Teatros, que para ele serviam apenas para passar o tempo.

Armelindo, então, recebe uma carta informando que haveria ‘farofia em caza’ das madamas e os tafuis não poderiam faltar, pois a política assim o pedia. Certamente, o Peralta não faltaria à reunião com “lindas e agradáveis modinhas, cotilhões²⁹⁷, contradanças, sonetos, minuets” e a encantadora poesia. Além disso, haveria uma lauta mesa de refresco e o celebre Lundum.

Clarice repara no alto custo de uma assembleia. Contudo, Armelindo comenta que todos os tafuis fariam um rateio das despesas e cada um contribuiria com a parte devida. Por conta da tal reunião e dos preparativos pessoais para a assembleia, Armelindo deveria pagar a um mestre de línguas, um mestre francês e um arrieiro²⁹⁸ a quantia de seis mil reis, o que ele faz com o dinheiro de seu tio.

Outro convite foi trazido agora pelo arrieiro, ‘na forma do costume’, para uma ‘função no dá fundo’. Lá estariam as ‘madamas com suas mantas e chapéus’. O arrieiro procurou dispor a sege que alugava ao peralta. Armelindo combina tudo com o serviçal e refaz as recomendações de ‘asseio com que te apresentes’, além do chapéu redondo, as botas justas, esporas ricas e trote seguido.

Pantalão, zeloso dos valores burgueses, já desconfiava da conduta do sobrinho e escutava toda a conversa, às escondidas, mas temia pela integridade da filha e sequer imaginava a questão dos gastos. Contrariado e furioso, depois de descobrir que o Peralta pagava as suas despesas com o dinheiro dele, manda-o de

²⁹⁶ *Idem*, p. 2.

²⁹⁷ Ver glossário, pp. 127-128.

²⁹⁸ *Idem*.

volta para sua terra, com os mesmos trastes que vestia quando chegou a sua casa, embora ele merecesse ir para a Índia. Armelindo, em sua defesa, alega que teria negócios particulares ‘lá no dá fundo’, porém Pantalão tem opinião formada a respeito destas ‘malditas peraltices’. Diz ele: “[...] vejão que honra he de ser taful, que credito infunde? Eis aqui porque o mundo está perdido, porque os homens se não fião huns dos outros, a verdade já não he como o azeite, agora he como o chumbo, e raras vezes aparece; [...]”²⁹⁹

Clarice tenta interceder e pede pelo primo. Pantalão não atende, pois para ele o Peralta não passa de indigno e velhaco, a quem não deve faltar o merecido castigo. Os mestres todos vêm se despedir do peralta, mas nenhum deles o socorre diante da delicada situação em que se encontrava. Haveria entre eles, na verdade, nada mais que uma relação comercial, enquanto Armelindo esperava encontrar o amparo de um amigo. A peça se encerra com o arrependimento de Armelindo reconhecendo seu engano e as péssimas companhias que o levaram a querer o ‘maldito nome de Taful’.

Entretanto, em sociedade, o comportamento público se reporta ao exemplar e ao correto, algo passível de perda moral, social ou econômica. Maus comportamentos poderiam abalar antigas e poderosas instituições. No caso do Peralta, poderia abalar o status ou a honra de um determinado grupo social.

Os autores anônimos não se detêm nas críticas ao seu comportamento. Já que ele pode ser o referencial da liberdade de escolha. Eles também procuram apontar para uma conduta indisciplinada mais intensa, que usa de uma forma de sedução exacerbada, que cruza os limites da livre escolha significando a completa transgressão dos valores morais e religiosos próprios de uma sociedade conservadora. A versão mais apropriada deste modelo: o Peralta libertino.

3.7 O Peralta libertino

O Peralta libertino, ao contrário do que fora o faceira, no início do século, não se limitava ao namorico, com certa possibilidade de conquistar uma parceira conjugal. Ele também não nutria amor platônico pelas mulheres, já que ele parece não se conter na esfera da contemplação. Para o Peralta libertino todas as mulheres eram um digno

²⁹⁹ Novo Entremez intitulado *O castigo bem merecido à peraltice vaidosa*. *Op cit*, p. 13.

objeto de sua posse e de seu domínio, pois ele era um sedutor por excelência, capaz de amar a todas sem unir-se efetivamente a nenhuma delas.

O modelo certamente não é inédito. Sua reprodução está ligada à discutível criação de Tirso de Molina, o personagem de Don Juan, criado para a peça *El burlado de Sevilla y convidado de piedra*, publicada em 1630. Don Juan, um tipo masculino ficcional do barroco, ficou popularizado como um exímio sedutor. Traço marcante também no Don Juan de Molière.³⁰⁰ O mito de donjuanismo abarca um grande leque de interpretações literárias, que variam entre os estudiosos, pois muitos dramaturgos recorreram ao arquétipo, desde o contexto em que foi criado até a contemporaneidade. Vale citar, o próprio Molière e a peça *Don Juan* ou *Le festin de Pierre* (1665), ou mesmo *Don Juan Tenório* (1844) de José Zorrilla.

Ao longo do século XVIII, o libertino foi incluído ainda em outros produtos culturais, como a ópera italiana em dois atos, *Don Giovanni*, com música de Wolfgang Amadeus Mozart e libreto de Lorenzo Da Ponte, que estreou em outubro de 1787. A peça é conhecida como uma ópera bufa, misto de comédia, drama e elementos sobrenaturais. O protagonista, Don Giovani, é um sedutor inescrupuloso, prometendo casamento a todas as mulheres a quem seduz.

O Peralta libertino, assim como Don Juan, não se mostra preocupado com o ‘amor’ de uma só mulher. Ambos compartilham a conquista pela conquista, a sedução pela sedução, associada aos prazeres da carne. O entremez *A grande desordem de uma velha com hum peralta por não querer casar com ella*³⁰¹, publicada em 1790, satiriza e critica a autenticidade dos sentimentos frente à costumeira materialidade dos relacionamentos. Aurélio, o Peralta, esperava concretizar um bom casamento, ou ainda, conquistar um bom dote. Para conseguir seu intento promete casamento a D. Corcomida, uma velha viúva que se enamora do jovem. A viúva procura agradá-lo de todas as formas e lhe dá muitas prendas e presentes, mas para ele não havia “divertimento melhor do que fingir amor a huma velha [...]; que antiquíssimas expreções [expressões]. Já com zelos, já com asnáticas desconfianças; [...]”³⁰²

³⁰⁰ SAENZ-ALONSO, Mercedes. *Don Juan y el Don Juanismo*. Madri: Ediciones Guadarrama, 1969, p. 15.

³⁰¹ Novo, e divertido entremez *A grande desordem de uma velha com hum peralta por não querer casar com ella*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, 1790.

³⁰² *Idem*, p. 1.

O Peralta não demonstra sentimento algum em relação à viúva e ao conversar com o criado, revela seu modo de proceder com as mulheres. Diz ele: “Ora, não sejas bizonho; ama o bom gosto, sabe ser taul³⁰³, que he amar a huma só mulher? Carta a huma, hum verso a outra, a esta huma fineza, aquella huma lisonja; He hum passatempo o mais divertido, que se póde imaginar.”³⁰⁴

Aurélio, em seguida, procura aparentar boas intenções revelando porque agia desta forma com a viúva. O real motivo seria sua paixão secreta pela única herdeira e neta de D. Corcomida, Delmira. Ele comenta com Merlim, o criado:

Ora dize-me Merlim, querias que eu desenganasse a velha, de que a não estimava, que a aborrecia, e que por fim era tudo engano quanto com ella pratico? Que me succedia, não ver mais a minha linda Delmira, a minha única amada; que seria de mim, distante da sua vista?³⁰⁵

Contudo, D. Corcomida descobre a farsa e enfurecida ameaça deserdar a neta e retirar seu dote. Merlin e Lesbia, os criados, interferem na confusão e fazem ver a senhora o desatino de seus atos. D. Corcomida acaba reconhecendo seu erro, se arrepende e todos vão “contentes festejar tão alegre dia”.

A peça aponta para diversos aspectos a considerar: primeiro, a promessa de casamento, ou os esponsais³⁰⁶, que o Peralta libertino não cumpriu. Segundo Casey, os esponsais, “constituíam uma obrigação solene, especialmente quando a reputação da noiva pudesse ser prejudicada com seu rompimento”³⁰⁷, que caso não fosse cumprido, além de comprometer a honra da noiva, também era punido com a prisão do farsante. A ameaça da velha de deserdar a neta e retirar seu dote é válida, pois uma viúva herdava os bens do falecido marido e podia transmiti-los, ou não, aos legítimos herdeiros³⁰⁸.

Certamente, a sugestão da peça em relação ao casamento – o casamento de um homem jovem com uma mulher velha – contém certo tom de denúncia, pois este contrariava aquilo que era considerado o formato natural de casamento. O modo

³⁰³ Ver glossário, pp. 127-128.

³⁰⁴ *A grande desordem de uma velha com hum peralta por não querer casar com ella. Op cit*, p. 2.

³⁰⁵ *Idem*, p. 2.

³⁰⁶ Esponsais: contrato pré nupcial ou promessa de casamento.

³⁰⁷ CASEY, James. *Op cit*, p. 119.

³⁰⁸ COELHO, Maria Helena da Cruz e VENTURA, Leontina. A mulher como um bem e os bens da mulher. In: *A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA, visão histórica e perspectivas actuais*. Coimbra: Instituto de História Economica e Social, 1986. V. 1, pp. 51-89.

convencional se fundava na ideia de organização e controle da atividade reprodutiva surgida na Europa de longa data.³⁰⁹

Paralelamente, a peça procura alertar para o desregramento do Peralta ao seduzir simultaneamente a velha rica, a quem prometeu casamento e, em segredo, a suposta amada Delmira. A conquista pela conquista, ou ainda, pela vaidade e pela luxúria, eram traços da personalidade e do caráter desregrado do Peralta libertino. A atribuição destas particularidades caracteriza e intensifica seu lado pecaminoso e devasso. Este entremez sugere que o Peralta libertino poderia submeter qualquer mulher que desejasse, haja visto o uso que fazia das cartinhas amorosas.

Entretanto, nas cenas finais da peça, os autores deixam de lado os aspectos materiais enfatizados inicialmente colocando toda a discórdia em segundo plano e encerrando toda ação dramática com o final feliz e exemplar dos personagens. Casam-se Aurelio e Delmira, também os criados Merlin e Lésbia. A viúva, D. Corcomida, perdoa a burla aplicada pelo jovem e corrige o próprio erro o que, segundo o anônimo autor, seria um lamentável engano.

O comportamento do Peralta abordado neste entremez tem acentuada conotação antirreligiosa, embora a peça não se refira literalmente ao libertino, os autores o caracterizam desta forma. Contudo, os autores encerram a peça com o já conhecido final feliz. De certo modo, o repetitivo encerramento observado em outros entremezes parece ter uma finalidade prática. Ele propicia a ancoragem de valores morais e/ou religiosos. Através dele, por exemplo, os autores procuram divulgar a tolerância colocada na personagem de D. Corcomida – em relação ao erro da neta; o perdão à perversão do Peralta e a generosidade ao aceitar o casamento de ambos. Note-se que desta forma os autores sutilmente apagam a noção de pecado e depravação moral através da atitude de perdão engrandecendo sentimentos mais humanos.

A origem latina do termo “libertinus” foi utilizada pela primeira vez em francês, por Calvino. A designação se referia a “dissidentes anabatistas do norte da França, que consideravam as religiões reveladas como imposturas humanas”. Afirmando que a única moral é a da natureza, interpretavam livremente a palavra

³⁰⁹ CARVALHO, Joaquim Ramos de. As Sexualidades. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Orgs) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011, p. 100.

sagrada, exercitando uma liberdade de costumes que tinha como fundamento a negação do pecado. Decorrente deste aspecto se atribuiu ao libertino o caráter de ateuista.³¹⁰ Todavia, nos finais do século XVII esta concepção desligou-se de seu caráter religioso passando a significar a depravação moral e a busca do prazer.

A ideia é clara e a mesma noção é encontrada nos entremezes resguardada a questão topográfica, como alerta Trousson.³¹¹ O Peralta ‘libertino’, diferentemente daquele, não tem a corte como espaço exclusivo de sua apresentação. Algo já comentado anteriormente em relação aos ambientes em que encontramos o Peralta. Independente disso, ele sabia como usar os artifícios da sedução. Além das promessas de amor, tinha a seu favor a boa aparência, a amabilidade, o fato de saber dançar, escrever cartas e versos apaixonados. O *Eros*, mistura de amor apaixonado com desejo e atração sexual, aparece como pessoal e socialmente libertador, se relacionando com as propostas de alteração diante da desigualdade dos gêneros³¹², proposta esta também encontrada nos entremezes.

Entretanto, o Peralta libertino não se define apenas em sua relação com o elemento feminino, mas também em relação com a ociosidade, como veremos posteriormente. Certamente, o problema compartilhado aqui é questão de comportamento, caráter moral dissociado do aspecto religioso já que ele “só se realiza ao infringir princípios que supostamente assegurariam o bom funcionamento da sociedade”³¹³.

Não é exagero afirmar que, em certa medida, os autores anônimos parecem associar o exercício das novas sociabilidades à libertinagem. No caso deste personagem, em particular, tal associação poderia ultrapassar o limite do socialmente tolerável adentrando o plano do ilícito, como queriam os autores do entremez *O divertimento das noites de inverno*³¹⁴, publicado em 1789.

Na peça aparece Faustina, uma senhora casada, que achava as noites de inverno entediadas e aborrecidas. Com o desejo de animá-las, ela convence o marido, Pantalão,

³¹⁰ TROUSSON, Raymond. *Romance e Libertinagem no século XVIII na França*. In: NOVAES, Adauto (org) *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 165.

³¹¹ *Idem*, p. 168.

³¹² KALEWSKA, Anna. *A ironia dramática e a (des)construção do mito de Don Juan no Don Giovanni ou o Dissoluto absolvido (2005) de José Saramago*. *Itinerários* Vol. 16, pp. 119-138, 2012.

³¹³ *Idem*, p. 167.

³¹⁴ Novo entremez *O divertimento das noites de inverno*. Lisboa, Officina de Joze de Aquino Bulhoens, 1789.

a deixá-la realizar uma função em casa. A princípio o marido não concorda, argumentando que não quer dar entrada em sua casa aos peraltas, pois estes saiam vangloriando-se de coisas indignas de se proferirem. Contudo, Faustina o convence explicando que a função seria para poucos convidados, apenas sua vizinha, na verdade sua irmã, o chischisbéo³¹⁵ desta e respectivos criados. Desta maneira, o marido acaba permitindo. Diz ele:

[...] veremos o seu brinquedo em que dá: Já que me pede isso pelo nosso amor, não posso, ainda que queira, rezistir a hum forte empenho: Divirta-se, brinque, e faça o que lhe parecer: o que só lhe peço he, que sejam todos os seus passatempos moderados, sem cauzarem o mínimo escândalo a ninguém; [...]³¹⁶

Na função, Ambelino, um peralta, se dispõem a tocar rabeca. Todos cantam e dançam, divertindo-se. Pantalão acompanha tudo e também se diverte, até o momento em que escuta uma conversa da esposa confessando atração pelo Peralta, que lhe corresponde. Percebendo imediatamente que Faustina estava prestes a traí-lo, o que certamente poderia acontecer dado o interesse dela por Ambelino, Pantalão interrompe a função e manda todos embora. Faustina, para consertar a situação, prontamente se põe prostrada pedindo perdão ao marido, prometendo viver com ele “em união, em paz, abandonando, e aborrecendo todos os passatempos, adorando só a modéstia...”.

Particularmente, no entremez citado, a questão da sexualidade apontada pelo comportamento licencioso de Faustina e Ambelino serve para demonstrar como o desregramento dos costumes é atribuído à abertura do espaço domiciliar para as novas formas de convívio em sociedade. O ambiente faz de Faustina uma mulher de conduta duvidosa, mas que, no final da peça, passa a se comportar exemplarmente, dá razão ao marido, se arrepende e reconhece o erro dos passatempos.

O adultério feminino, muitas vezes, foi punido com a morte em defesa da honra masculina, embora houvesse ocasiões em que a adúltera passaria por humilhações e discriminações diante da família e da sociedade³¹⁷. Por isso, em certa medida, o imediato arrependimento de Faustina pode ser atribuído a questão da agressividade dos

³¹⁵ Chichisbéo, em Portugal, assim como na Espanha, era um acompanhante de mulher solteira ou casada, designado pelo pai ou pelo marido, para acompanhá-las em sociedade. Conforme LOPES, Maria Antonia. *Op cit*, p. 111.

³¹⁶ *O divertimento das noites de inverno*. *Op cit*, p. 3.

³¹⁷ CABRAL, Juçara Teresinha. *A sexualidade no mundo ocidental*. SP: Papirus, 1995, p. 130.

maridos e pais violentos, por um lado; mas por outro, o arrependimento também é um valor moral.

Entretanto, o arrependimento não é um traço forte na personalidade de Ardênio, um peralta empenhado em funções. Ele e Rostino, seu amigo, no entremez intitulado *A Jornada de Bem-Fica, feita em burrinhos à moda*³¹⁸, publicada em 1791, comungam da mesma opinião: “ [...] o caso se acabem estas cerimoniais e ritos de civilidade, temos o mundo empachado, frouxo, e inerte, porque estas bagatelas de porta, licença para entrar, esta he sua, chega hum cadeira, sirva-se sentar, tudo isto faz hum simetria armonica [harmoniosa], suave e esbelta.”³¹⁹

O personagem de Rostino exalta a ‘juvealidade’ em oposição ao ‘caracter de homens melancólicos, que sonham com defuntos’. Ele se exhibe demonstrando que “o ter graça, foi sempre o meu ramo de negócio”, pois “o pico da conversação, consiste na escolha das graças urbanas, nos vivos dos gestos, e na pesca de alguns equívocos, que nem estejam ensonço, nem tenham ranço”. Rostino, simpatizante das boas maneiras, expressa sua alegria de viver e gozar a vida. Ardênio comunga das mesmas tendências do amigo e propõe então saírem em uma função, merendar em Bem-fica ou a Sete Rios que “função de caza he boa para gente gótica”³²⁰, diz ele.

Ardênio, o Peralta libertino, preparava-se para a função e decide dormir um pouco em casa de Febronia, sua namorada, pois passara a noite jogando. Contudo, chega Caximbo, o criado, preocupado em avisá-lo que fora condenado “sem apelação nem agravo, a hir ver os estados da India” pelo roubo de dinheiro de seu Pai. Ardênio admite ter pego certa quantia, mas afirma que apenas gastava o que de fato era dele. Comenta ele com Caximbo: “ [...] deixa ralhar os velhos, eles não tem outro filho, e se eu gasto, he aquillo que me pertence.”³²¹ Ardênio dispensa alguns concelhos de Caximbo, dando-lhe uma bofetada, e retrucando: “eu nunca tomei concelhos de homens de juízo, quanto mais os teus? A minha lei he o meu desejo, e a minha reflexão a minha vontade.”³²²

³¹⁸ Novo e Gracioso Entremez *A Jornada do Bem-Fica feita em burrinhos à moda*. Lisboa, Officina Francisco Borges de Sousa, 1791.

³¹⁹ *Idem*, p. 3.

³²⁰ *Idem*, p. 8.

³²¹ *Idem*, p. 12.

³²² *Idem*, ibidem.

O criado parece de fato preocupado quando Ardênio diz que se ele for à Índia não irá sozinho, sugerindo que Caximbo iria com ele. O criado, porém recusa o convite dizendo que tinha suas negociações todas ali mesmo no reino. Logo chegam os burrinhos e todos se reúnem para sair. Contudo, também chega Redolfo, o Pai de Ardênio, acompanhado de Meirinho e oficiais. Ardênio se apressa em pedir a benção a seu pai, mas recebe uma bofetada. O Pai o chama de desavergonhado, Rostino tenta interferir, mas é calado com a ameaça de também ser preso. Ardênio implora perdão pela alma de sua avó, porém para Redolfo resolver o problema era uma questão de honra. Diz ele: “Deixa-me importuno, causa da minha desonra.”

A peça encerra com a fala de Redolfo: “Quis-se, que talvez, que esta acção sirva de exemplo para em algumas cazas não se admitirem indevidos que se não conhecem [...] só porque lhe ouvem dizer, hei de cazar, sou muito rico quando nada é verdade.”

Os autores, de certa maneira, procuram pelo significado moral dos fatos ao apresentar os desvios de comportamento do Peralta libertino. Note-se a forma como eles levam ao público a crise dos valores familiares discutidos através das figuras do Pai e do filho. Para a sociedade lusitana da segunda metade do setecentos, um tipo como o Peralta libertino deste entremez era de fato motivo de vergonha e desonra para o Pai.

Benfica, local referido na peça, era uma quinta nas cercanias de Lisboa³²³. As quintas eram áreas enormes com grandes casas pertencentes às famílias mais abastadas. Muitas destas famílias, bem como membros do corpo diplomático passavam ali o verão. Porém, eram os negociantes estrangeiros, donos ou arrendatários de quintas que majoritariamente veraneavam nestas estâncias. Também serviam de abrigo e estada aos viajantes que necessitavam de descanso em longas jornadas. Aqueles que aí se alojavam usufruíam da casa sem cerimônias, servindo-se da cozinha, passeando pelo jardim, enfim, um local de descanso.

Ruders soube por rumores de uma lei do tempo de Pombal, “em cujas disposições se determinava que os proprietários de grandes jardins deviam conservá-los abertos para recreio de pessoas decentes”.³²⁴ Outros estrangeiros que estiveram em Portugal, como Carrère e Link notaram, porém que “as pessoas de condição viviam em

³²³ RUDERS, Carl Israel. *Op cit*, p. 48.

³²⁴ *Idem*, p. 69.

sociedade com a família [...] e passam uma parte do ano em suas quintas”. Link, particularmente, achava a sociedade lusitana tediosa e melancólica.³²⁵

Outro entremez a abordar o Peralta libertino enfatiza a sua propensão à ociosidade. A pequena peça *O libertino castigado e a prisão no jogo de bilhar*³²⁶, publicada em 1789, apresenta Faceto, o Peralta. A peça se inicia com Farsante, o cabeleireiro, encrespando-lhe o cabelo e Galopo, criado do dito dando-lhe assistência. Faceto se orgulha de ser Peralta e “casquilhar a custa de um Pai ginja, [...] he a maior ventura a que pode chegar um verdadeiro taful”.³²⁷ Enquanto ele se arruma chega seu pai Leopoldo de roupão e barrete. Diz Leopoldo:

Não há desaforo maior! Hum libertino, vadio, sem respeito ao seu pai, roubando em farófias, patuscadas, e moças! Isto não se atura, eu heide muito depressa pôr cobro na minha casa; [...] o indigno há de ir ver os ares de Goa; o tempo he próprio, quero que saiba o gosto que tem estas funções, tratante! Roubar-me o meu sangue, o meu rico dinheirinho [...] que tantos trabalhos me custou para o ver juntinho em loiras! Mas aqui chega o bandalho.³²⁸

Leopoldo considera Faceto uma ‘pouca vergonha’ e gostaria de dar-lhe com uma cadeira, mas decide emendar-lhe aplicando um castigo exemplar. Faceto canta, dança, pega no braço de seu Pai para o fazer dançar. O criado canta a seu lado acompanhando tudo.

No entanto, Leopoldo, não quer conversa. Sabendo que Faceto significava seu descrédito, ele havia pedido ao seu amigo, um Alcaide, para conseguir uma ordem de prisão para o filho e o criado, e posteriormente eles seriam mandados para Goa, ou a Índia, ou qualquer lugar distante do império. Diz ele:

Quanto me aflige a demora do Alcaide, cada instante que passa he para mim hum século, quero vingar-me de hum filho indigno; e o patife do criado prometo que lhe há de fazer companhia, que são interessados na ladroeira, he justo que sejam também sócios na utilidade da recompensa: sahe [sai] o tratante pela manhã para fora, e não entra em casa senão alta noite; por crédito meu, e por não dar escândalo á boa vizinhança, lhe não tenho pregado o ópio de lhe fechar a porta, e fazer que dormissem ao sereno, [...]³²⁹

³²⁵ LINK, Henry Frederick. *Travels in Portugal and through France and Spain*. Translated from the german by John Hinckley. Londres, 1801, p. 214.

³²⁶ Pequena peça *O Libertino Castigado, e a prisão no jogo de bilhar*. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

³²⁷ *Idem*, p. 2.

³²⁸ *Idem*, p. 4.

³²⁹ *Idem*, p. 10.

Logo chega o Alcaide trazendo a ordem pedida. Leopoldo sente-se aliviado e em sinal de agradecimento dá-lhe alguns trocados para “um copo de limonada” e ao final da pendenga “certifico-lhe que tudo saberei no fim reconhecer”. Os dois então se dirigem à casa de bilhar onde o Peralta se reunia para jogar com outros que como ele eram desocupados, pois não tinham ofício.

Os autores descrevem como seria o lugar:

Vista de casa de bilhar toda iluminada, vários bancos ao redor, jogos de gamão, sujeitos sentados, outros jogando cartas, e no fundo do teatro se verá hum botequim bem ornado, donde virão vários mossos [moços] trazendo para fora limonada, ponxe, neve, etc.³³⁰

Lá se encontram Faceto tomando uma limonada, Farsante, o cabeleireiro, tomando ponxe e Galopo, o criado, tomando água ardente. Todos jogando cartas.

Chegam Leopoldo de capote e espada debaixo do braço, Alcaide e muita ronda. O Alcaide prende o Peralta que pergunta o porquê da prisão. Leopoldo explica: “por me roubar, por ser libertino, vadio, e jogador; cuidava que eu sempre havia de ser tolo? Enganou-se, há de ir para a Índia, e mais o seu bom criado.”³³¹ Assim o Peralta e o criado acabam expulsos de Portugal.

Os entremezes, repetidamente, propagam a ideia, não só em relação a agressividade física, mas também a exclusão social que sofriam esposas, filhas e filhos transgressores da boa conduta. As medidas punitivas podiam variar de “dar-lhe o remédio”, expressão muito usada pelos autores anônimos na fala dos pais, o que sugere desde o espancamento até o recolhimento ao convento para as mulheres e filhas. Particularmente, para os filhos transgressores, a punição consistia em sua exclusão da sociedade. Desta forma, os desobedientes e transgressores eram enviados para Goa, a Índia ou qualquer outro lugar remoto do império colonial.

Vale ressaltar que, o degredo para as colônias significava que os punidos seriam banidos do território onde tinham cometido o crime, mas seriam libertos - mesmos que relativamente vigiados pelas autoridades locais - nos sítios para onde se destinavam. O rigor do castigo poderia variar de menor grau (degredo interno ou para o Brasil) e o pior

³³⁰ *Idem*, p. 12.

³³¹ *Idem*, p. 14.

(ilhas de São Tomé e Príncipe e outras zonas de África igualmente infestadas pela malária).

Em certa medida, para uma parte daqueles que sofriam a punição, esta se tornaria uma espécie de sorte grande, pois os punidos poderiam constituir família, assim como integrar-se parcial ou totalmente nas elites coloniais. Além disso, alguns degredados viriam a enriquecer, passando a membros das misericórdias e de vereações municipais, particularmente nas zonas periféricas do império, como África e Macau³³².

³³² SÁ, Isabel dos Guimarães. Os espaços de reclusão e a vida nas margens. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Orgs) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011, p. 294.

Considerações Finais

Na segunda metade do setecentos, o teatro cômico significou um meio de comunicação importante em Portugal. Em seu formato impresso, os entremezes constituíam-se em uma forma possível, mas certamente não a única, de levar ao público o confronto cultural, propagando as novas tendências habituais da época. Devido à particularidade de se remeter ao seu próprio contexto de produção, em certa medida, ele pode ser considerado um portador das ideias civilizacionais que se expandiam por quase toda Europa.

Através da construção das narrativas, procurando acompanhar o ponto de vista dos autores, percebe-se que os mesmos tenderam a elaborar um retrato crítico da sociedade portuguesa, como um diagnóstico do meio social em que viviam, onde a crítica denuncia a possibilidade de estabelecimento da mudança de costumes.

Na verdade, a crítica social, portanto, em nada ingênua, se manifesta como o sintoma de uma sociedade em crise. Crise de princípios e valores debatidos e questionados repetidamente nos entremezes. Dentro desta linha de abordagem, os autores elegem um personagem singular para incorporar a propagação das novidades: o Peralta, o provável representante do jovem moderno, o portador das mudanças sociais.

A comicidade, então, faz dele um marco e um mensageiro da alteração de costumes, relacionando-o a versões individuais de procedimento. As reprovações, portanto não se dirigem a circunstâncias isoladas, já que elas abrangem um conjunto de fatores. Para os autores, ainda, as possíveis mudanças são indesejadas por uma parte importante da sociedade, por isso convém corrigi-lo e educá-lo, o que atende também ao objetivo da comédia.

Desta forma, os autores apresentam casos relacionados aos fatores político-econômicos, por exemplo, quando se referem aos gastos com as novidades, como vimos com o Peralta à moda, ou mesmo com o Peralta da aldeia. O comportamento transgressor se relaciona ainda com os princípios morais envolvendo, por exemplo, a honra do Pai, comprometida pela sedução do Peralta e as cartinhas de amor. A contribuição crítica atinge também outros personagens, como o estudante, ou até mesmo o Velho Peralta, que demonstram uma conduta compartilhada com o jovem moderno. Eles não são apenas criticados, mas exemplarmente punidos pelo gosto com os

encontros sociais e as assembleias, punição da qual escapa o Peralta regenerado. Já o Peralta libertino, seja pela ociosidade ou pela libertinagem, também é castigado exemplarmente. Este, porém com o degredo, o que, da mesma forma, atende a fatores políticos e econômicos relacionados às antigas instituições.

No entanto, cada geração carrega consigo seus traços característicos e certas afinidades. Vale notar que o representante do homem jovem é fruto de seu próprio tempo e precisa ser entendido na relação que ele mantém com seu grupo social. Esta condição justifica, em parte, sua relação tensa com a família no contexto das peças analisadas. Para os autores, a família parece representar um sistema de conflitos, contradições internas e adaptações.

Em clima de transição dos costumes, no âmbito do grupo familiar, o problema central do Peralta parece relacionar-se à continuidade de princípios e de valores morais e materiais vigentes na comunidade; embora algumas peças apontem para o afrouxamento da autoridade patriarcal, quando os pais acabam reconhecendo os seus erros em tentar impor os modos antigos e ultrapassados aos mais novos.

A combatida possibilidade do casamento pela ‘livre’ escolha, por exemplo, consiste em um elemento de tensão que permite aos autores diagnosticar as supostas consequências de seu comportamento, aspectos contornados com alguns modos exemplares de encerramento. Note-se, contudo, ao mesmo tempo em que os autores terminavam as peças enquadrando os peraltas, eles não deixavam de tecer críticas às instituições vigentes já que estas eram sustentadas pelos comportamentos à antiga (inclusive dos casamentos arranjados) também fortemente satirizados.

Entretanto, este quadro dramático e todos os aspectos que comungam com os fatos sociais não quer dizer que suas maneiras fossem de fato como os autores colocam em cena.

O Peralta ou os peraltas, mais do que a própria crítica, na verdade, era o veículo de convencimento, escarnecido, ridicularizado, e até expulso da sociedade. Um instrumento de persuasão e tentativa de controle dos comportamentos sociais – como o próprio entremez, haja vista a possibilidade de formação de opinião - a favor do aconselhamento das camadas sociais acerca de uma forma correta e possível de sociedade a ser aceita. A sociedade, em certa medida, poderia adotar os novos costumes

civilizacionais, mas não poderia transgredir a hierarquia, a autoridade do Pai, do chefe de família e a ordem social. A elaboração de uma tipologia dos Peraltas, apresentada no último capítulo desta pesquisa e citada acima, permitiu a observação de uma série de características e ambiguidades que perpassam a construção desse personagem.

Diante de tais prerrogativas, podemos entender o posicionamento dos autores anônimos como uma crítica, que comporta duplo sentido, qual seja: através da crítica, ao mesmo tempo em que apontam para os vícios que os novos costumes poderiam trazer, contribuem para a divulgação desses mesmos costumes. Se, de um lado, cumpre-se com o objetivo da comédia ridicularizando ao jovem e à sociedade, por outro lado, torna-o visível e até mesmo um “modelo” possível a ser seguido.

FONTES

GARÇÃO, Pedro António Correia. *Assembleia ou Partida* (1770). In: REBELLO, Luiz Francisco. *Teatro português em um acto (séculos XIII-XVIII)*. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, 2002.

Conselhos que dá hum Brasileiro Veterano a todos os seus Patrícios que chegaram a esta Corte. Lisboa: na Oficina de Francisco Sabino dos Santos, 1778.

Entremez O Peralta vaidoso e o velho presumido. Lisboa: Officina Francisco Sabino dos Santos, 1779.

Novo entremez Da doutora Brites Marta de Pedro Antonio Pereira. Lisboa, Officina de Domingos Gonçalves, 1783.

Pequena peça ou novo entremez Os velhos amantes. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1784.

Pequena peça Esparrella da Moda composta por José Daniel Rodrigues da Costa. Lisboa, Officina de Domingos Gonsalves, 1784.

Entremez As Desordens do Peralta. Lisboa, Officina de Filipe da Silva, e Azevedo, 1784.

Entremez Da Assembleia do Isque. Lisboa, Officina de Filipe da Silva e Azevedo, 1784.

Entremez Os Cazadinhos da moda. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, 1784.

Novo entremez As loucuras da velhice. Lisboa, Officina Domingos Gonsalves, 1786.

Novo entremez O estudante bazofio e desgraçado. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1787.

Novo entremez Dezenhanos para os homens, nam se fiarem em mulheres. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Sousa, 1788.

Novo entremez *O casamento sem esperanças de dous velhos*. Lisboa, Officina Lino da Silva Godinho, 1788.

Nova e pequena pessa *Anatomia Cômica*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1789.

Novo entremez *O novelleiro extravagante, e o poeta vaidoso, com grande desordem, que lhe succedeo na casa do velho rabugento nas assembleias das filhas*. Lisboa, Typografia Nunesana, 1789.

Novo e divertido entremez *Os Disgostos que teve huma sécia de Lisboa, por amor do seu amante*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Sousa, 1789.

Pequena peça *O Libertino Castigado, e a prizão no jogo de bilhar*. Lisboa, Officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1789.

Novo entremez *O divertimento das noites de inverno*. Lisboa, Officina de Joze de Aquino Bulhoens, 1789.

Novo, e divertido entremez *A grande desordem de huma velha com hum peralta por não querer casar com ella*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, 1790.

Novo entremez *A Jornada do Bem-Fica, feita em burrinhos à moda*. Lisboa, Officina Francisco Borges de Sousa, 1791.

Novo e divertido entremez *Cazamento por nova idéia*. Lisboa. Officina Francisco Borges de Sousa, 1792.

Novo entremez *O Esganarello, ou O Casamento por Força*. Lisboa, Officina de Francisco Borges de Souza, 1792.

Divertido e gracioso entremez *Dos Desatinos que a Mulher Fez a Seu Marido, por motivo de não a deixar ir ver as Luminárias*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, 1793.

Novo entremez *A dama presumida por querer sempre andar à moda*. Lisboa, Officina de Antonio Gomes, 1794.

Novo entremez *O Alardo na Aldêa*. S/D, nem oficina de impressão.

Novo entremez *O castigo bem merecido à peraltice vaidosa*. Lisboa: Officina de Antonio Gomes, S/D.

FONTES COMPLEMENTARES

FERNANDÉZ DE MORATÍN, Leandro *El si de las niñas*. Paris: Libreria de Truchy, 1836. Google books. Disponível em 10.09.2013.

GOLDONI, Carlo. *Memoirs of Goldoni*. v. 1 Londres: Hunt and Clarck, 1828. Google books. Disponível em 15.03.2013.

LINK, Henry Frederick. *Travels in Portugal and through France and Spain*. Translated from the german by John Hinckley. Londres, 1801.

LOBO, Francisco Rodrigues. *Corte na aldeia e noites de inverno*. Lisboa, 1619. Google books. Disponível em 10.12.2014.

MELO, Francisco Manuel de. *Carta de Guia de casados*. Lisboa, Editorial Verbo.
<http://www.uc.pt/uid/celga/recursosonline/cecppc/textosempdf/05cartadeguiadecasados>.
Disponível em 20.03.2014

RATTON, Jacome. *Recordações de Jacome Ratton sobre ocorrências do seu tempo de maio de 1747 a setembro de 1810*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1920.
<https://openlibrary.org/search/authors?q=jacome+ratton>

RUDERS, Carl Israel. *Viagem em Portugal. 1798-1802* Tradução de Antonio Feijó. 1ª edição Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

SOUTHEY, Robert. *A journey in Spain, and a short residence in Portugal*. 3º edition. V. II. London, 1808.

Stamperia Baglioni. *Diffinição da Sécia*. In Venezia: Nella Stamperia Baglioni, 1746.
<http://purl.pt/>

Bibliografia

- ABDALA JR, Benjamim. *História Social da Literatura Portuguesa*. SP: Ática, 1985.
- AYMARD, Maurice. Amizade e Convivialidade. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIE, Roger (Orgs) *História da vida privada 3 Da Renascença ao Século das Luzes*. 2º Edição SP:Schwarcz, 2010.
- ALMEIDA, Miguel do Vale. *Marialvismo fados, touros e saudade como discursos de masculinidade, da hierarquia social e da identidade nacional*. Trabalhos de Antropologia e Etnologia, vol 37 (1-2): p. 41-66, 1997.
- ALVES, Andréa Moraes. *A Dama e o Cavaleiro: um estudo antropológico sobre envelhecimento, gênero e sociabilidade*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.
- ALVES, Jose Augusto dos Santos. 2000 *A opinião pública em Portugal (1780-1820)*. Lisboa, UAL, 618 p.
- ARAÚJO, Ana Cristina. *O Filósofo solitário e a esfera pública das Luzes*. In: Estudos de Homenagem a Luís Antonio de Oliveira Ramos, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 197-210.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BORBA FILHO, Hermilo. *História do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. O Cruzeiro, 1968.
- BRIGGS, Asa e BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia de Gutemberg à Internet*. 2º edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- BURKE, Peter. O cortesão. In: Garin, Eugenio. (org) *O homem renascentista*. Lisboa Editorial Presença, 1991.
- CABRAL, Juçara Teresinha. *A sexualidade no mundo ocidental*. SP: Papyrus, 1995.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.

CARDIM, Pedro. A corte régia e o alargamento da esfera privada. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Orgs) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

CARREIRA, Laureano. *O Teatro e Censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

CARVALHO, Joaquim Ramos de. As Sexualidades. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Orgs) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011.

CASEY, James. *A História da família*. SP: Editora Ática, 1992.

CASTRO, Anibal Pinto de. Prefácio. In: CRUZ, Guilherme Braga da. (Dir) *Catálogo da Coleção de Miscelâneas. Teatro v. 1* Coimbra: Publicações da Biblioteca Geral da Universidade, 1974.

CAVALCANTI, C. *Arcadismo: a cifra libertária*. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUISTICA E FILOGIA, 2008, Rio de Janeiro.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COELHO, Maria Helena da Cruz e VENTURA, Leontina. A mulher como um bem e os bens da mulher. In: *A MULHER NA SOCIEDADE PORTUGUESA, visão histórica e perspectivas actuais*. Coimbra: Instituto de História Económica e Social, 1986. V. 1, p. 51-89.

CUNHA, Mafalda Soares da, MONTEIRO, Nuno Gonçalo. As grandes casas. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Orgs) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011.

DANTAS, Julio. *O amor em Portugal no século XVIII*. 2ª Edição. Porto: Imprensa Moderna, 1917.

DARNTON, R. *O Grande Massacre de Gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEPRETIS, Giancarlo. *L'entremés come genere letterario*. Italy: Edizioni dell'Orso, 1999.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. V. II Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FARIA, Miguel Figueira de *Do Terreiro do Paço à Praça do Comércio – História de um espaço urbano*. Imprensa Nacional Casa da Moeda: Lisboa, 2012.

GAMA, Arnaldo. *Um motim há cem anos. Chronica portuense do século XVIII*. PORTO: Typografia do Commercio, 1861.

GASSNER, John. *Mestres do Teatro I*. SP: Perspectiva, Ed. Universidade de São Paulo, 1974.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera pública. Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HESPANHA, António Manuel. *Carne de uma só carne: para uma compreensão dos fundamentos histórico-antropológicos da família na época moderna*. *Análise Social* XXVIII (123–124) (1993): 951–973.

HILL, Philip G. *Our dramatic heritage. The eighteenth century v. 3* Associated University Presses, 1987.

KALEWSKA, Anna. *A ironia dramática e a (des)construção do mito de Don Juan no Don Giovanni ou o Dissoluto absolvido (2005) de José Saramago*. *Itinerários* Vol. 16, p. 119-138, 2012.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução do original alemão de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. Puc Rio, 2006.

_____. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Tradução de CASTELO-BRANCO, Luciana Villas-Boas. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

LEBRUN, François. O sacerdote, o príncipe e a família. In: BURGUIÈRE, André et al. *História da Família*. v. 3 Lisboa: Terramar, 1998.

LOPES, Maria Antonia. *Mulheres, espaço e sociabilidade* A transformação dos papéis femininos em Portugal à luz de fontes literárias (segunda metade do século XVIII). Livros Horizonte Ltda, 1989.

LOUSADA, Maria Alexandre. Novas formas: vida privada, sociabilidades culturais e emergência do espaço público. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Org) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011.

MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MARTÍNEZ LÓPEZ, Maria José. *El Entremés: Radiografía de um gênero*. Toulouse. Universitaires Du Mirail, 1997.

MEGALE, Heitor. *Elementos da Teoria literária*. SP: Companhia Editora Nacional, 1975.

MIRANDA, José da Costa. *Teatro Italiano Manuscrito (século XVIII): sobre alguns textos existentes em bibliotecas e arquivos portugueses*. Coimbra: Coimbra Editora Ltda, 1976.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo. Casa, casamento e nome: fragmentos sobre relações familiares e indivíduos. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Orgs) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____ *A literatura portuguesa*. 34º reimp. da 1º edição de 1960. São Paulo: Cultrix, 2006.

MOUSSINAC, Leon. *História do Teatro Das Origens aos Nossos Dias*. Livraria Bertrand, Amadora, Portugal, 1957.

OLIVEIRA, Pedro Paulo. *A construção social da masculinidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia. *A imprensa periódica como uma empresa educativa no século XIX*. Caderno de pesquisa, USP, n.104, 1998.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do Teatro Portugues*. Lisboa: Portugália Editora, 1964.
- PIRES, José Cardoso. *Cartilha do Marialva ou das negações libertinas*. Lisboa: Ulisséia. S/D
- PITT-RIVERS, J. Honra e posição Social. In: PERISTIANY, J. G. *Honra e Vergonha: valores das sociedades mediterrânicas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1988.
- REBELLO, Luiz Francisco (organização, seleção e notas). *Teatro português em um acto (séculos XIII-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 2006.
- RIBEIRO, Arilda Ines Miranda. *Vestígios da Educação Feminina no Século XVIII em Portugal*. SP: Arte & Ciência, 2002.
- RODRÍGUES GÓMEZ, J. Inês. *Representacion Del Mundo Femenino em El Universo Teatral de Carlo Goldoni*. Cuadernos de Filologia. Anejo L (2002) 330-350.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre *Introdução à análise do teatro*. SP: Martins Fontes, 1996.
- SÁ, Isabel dos Guimarães. Os espaços de reclusão e a vida nas margens. In: MATTOSO, José e MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Orgs) *História da Vida Privada em Portugal*. A Idade Moderna. Círculo de Leitores e Temas e Debates, Lisboa, 2011.
- SAENZ-ALONSO, Mercedes. *Don Juan y el Don Juanismo*. Madri: Ediciones Guadarrama, 1969.
- SANTOS, Piedade B. RODRIGUES, Teresa. NOGUEIRA, Margarida S. *Lisboa Setecentista Vista por Estrangeiros*. Lisboa. Livros Horizonte Ltda, 1996.
- SARAIVA, Antonio Jose, LOPES, Oscar. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editora Porto. 13º edição, 1995.

SAWAYA, Luiza. *Diogo Caldas Barbosa: para além da Viola de Lereño*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa, 2011, 385 p.

SEGRE, C. Narração/narratividade. *Enciclopédia Einaud* vol. 17. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989.

SENNET, Richard. *O DECLÍNIO DO HOMEM PÚBLICO* As Tiránias da Intimidade. São Paulo. Ed. Schwarcz Ltda, 1988.

SERRÃO, José V. *História de Portugal* V. 5, A Restauração e a Monarquia Absoluta. Lisboa, Editorial Verbo, 1979.

SHORTER, Edward. *A formação da família moderna*. Lisboa: Terramar, 1975.

SOARES, Luiz Carlos. *A Albion revisitada: ciência, religião, ilustração e comercialização do lazer na Inglaterra no século XVIII*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007.

SOUZA, J. Germano. *Aspecto Social da Sífilis. Alguns aspectos históricos*. Medicina Interna Vol. 3, n. 3, 1996, p. 187. Disponível em: <http://repositorio.chlc.min-saude.pt/handle/10400.17/385> 06.09.2014.

SPINA, Segismundo. Carreira dramática. In: VICENTE, Gil. *O velho da horta; Auto da barca do inferno; Farsa de Inês Pereira*. Introdução, comentários e estabelecimento de textos Segismundo Spina. 37ª edição. São Paulo: Atelie Editorial, 2003.

TROUSSON, Raymond. *Romance e Libertinagem no século XVIII na França*. In: NOVAES, Adauto (org) *Libertinos libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

VAINFAS, Ronaldo. *Trópico dos Pecados moral, sexualidade e inquisição no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

VAINFAS, Ronaldo, SOUZA, Juliana Beatriz de, *Brasil de Todos os Santos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

VENDRAMINI, José Eduardo. *A commedia dell'arte e sua reoperacionalização*. **Trans/Form/Ação**, Marília, v.24 n. 1, 2001.

SITES CONSULTADOS

ABREU, Jean Luiz Neves. *Nos domínios do corpo: o saber médico luso-brasileiro no século XVIII*. RJ: Editora Fiocruz, 2011. Google Books. Disponível em: 08.07.2014.

ALVES, Adalberto. *Dicionário de Arabismos da língua portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2013, p. 802. Google Books. Disponível em: 24.08.2014

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino: aulico, anatomico, architectonico* Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1712 - 1728. <http://www.brasiliana.usp.br/pt-br/dicionario/2> Disponível em 10.08.2014.

BRAGA, Theóphilo. *História do theatro portuguez: a baixa comédia e a ópera, século XVIII*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1871. Disponível em: [http://books.google.com.br/books?id=jLwQAAAAIAAJ&pg=PA40&lpg=PA40&dq=o peras+de+salvaterra&source](http://books.google.com.br/books?id=jLwQAAAAIAAJ&pg=PA40&lpg=PA40&dq=o+peras+de+salvaterra&source) Disponível em: 10.08.2014

E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia. <http://www.edtl.com.pt/> Disponível em 20.10.2014.

MELOTECA Sítio de Músicas e Artes. Termos e Expressões Musicais. <http://www.meloteca.com/dicionario-musica.htm#i> Disponível em: 10.12.2014

MIRANDA, José da Costa. *Teatro Italiano, Manuscrito (século XVIII): Sobre alguns textos existentes em Bibliotecas e Arquivos Portugueses*. Biblioteca Geral da Universidade, 1974. Google Books. Disponível em 06.06.2014

SILVA, Antonio Moraes. *Diccionario da lingua portuguesa*. Lisboa: Typographia Lacerdina, 1813. <http://www.brasiliana.usp.br/dicionario/edicao/2> Disponível em 29.06.2013

<http://aulete.uol.com.br>

<http://www.arqnet.pt/dicionario/marialva1m.html>

<http://purl.pt/342>

<http://www.priberam.pt/>

<http://repositorio.ul.pt/handle/10451/5442>

GLOSSÁRIO

Alardo - O alardo consistia em exercício do capitão para ver se tinha a tropa completa em numero e bem armada.

Arrieiro – condutor de bestas de aluguel.

Arrufo - zanga passageira entre namorados ou entre pessoas que se gostam.

Bandalho – homem casquilho, rafado e ridículo.

Bandarra – parece significar companheiros nos divertimentos ou vadiações.

Bazofia – fanfarronice, prosápia, vaidade.

Bioco – mantilha ou véu com que as beatas cobriam parte do rosto. Capuz.

Bonifrate – pessoa que peca contra a gravidade e decoro de seu estado.

Bugiar ou ‘ir bugiar’ – expressão usada para afastar alguém ou mostrar desejo de não ser mais incomodado.

Casquilho - homem que se trata no vestir, e adornos excessivos.

Chibante – Corajoso, ousado, valente, elegante, belo.

Chineiro – diz-se daquele que gosta de se envolver com chinas ou meretrizes.

Cotilhão - espécie de contradança em passo de polca ou valsa em que a dança é interrompida por breves manifestações mímicas e grotescas e até por distribuição de brindes.

Delambida - que se faz inocente de algo; tola, vaidosa, afetada.

Desgarre – desembaraço.

Estulto – tolo, insensato, néscio.

Função – festa ou festin em casa ou nos templos.

Galan – é aquele que com primorosos obséquios cultiva os afetos de sua Dama.

Ginja – chulo, vulgar, homem velho que segue as máximas e usos antigos; jarreta.

Grifo – homens que se regem pelas antigas normas.

Imprença – o mesmo que imprensa; prelo ou prensa.

Jarreta - homem que se veste mal, ao gosto antigo.

Magàno – homem de qualquer qualidade, que faz ações baixas e indignas.

Paciar – percorrer em passeio.

Palanfrório – ou palanvrório; conversa inútil, lero-lero.

Peralta – pessoa afetada na maneira de trajar, de andar e de se comportar; casquilho, janota.

Petimetre – palavra de origem francesa, pequeno mestre; peralta, casquilho, peralvilho.

Presumida – mulher muito vaidosa de si e pretenciosa.

Saltimbanco – ator que se apresentava nas farsas como um palhaço, bobo, ou bufão.

Sécia - mulher casquilha, pretenciosa, taul.

Taul - casquilho, janota, peralta; individuo dado aos prazeres e divertimentos;

O curioso termo tem sua origem histórica no árabe, consistindo em epíteto de soberanos, que depois se generalizou aos súditos, através dos cruzados, para designar também os orientais.